Rare

POŁUDNIE

KWARTALNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

1

WARSZAWA

WYDAWNICTWA 1924 ROK TRZECI

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

ILUSTRACJE.

KLISZE I DRUK ZAKŁAD. GRAFICZNYCH B. WIERZBICKI I S-KA.
Klisze wykonano pod kierunkiem *Juljana Jędrzejewskiego*.
Składano pod kierunkiem *Stanisława Kozłowskiego*.
Ilustracje tłoczył *Aleksander Limmer*.





Ludomir Śleńdziński — *Portret sportowy (olejny)*

ROK TRZECI

POŁUDNIE

KWARTALNIK ILUSTROWANY

POŚWIĘCONY SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

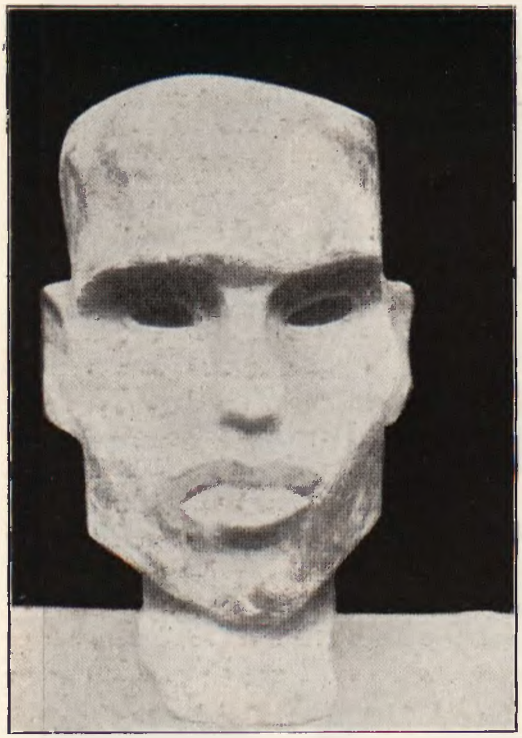
ZESZYT I

WARSZAWA
1924

Klisze i Druk Zakładów Graficznych B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.



Henryk Kuna *Atalanta (drzewo)*



Ksawery Dunikowski *Bolszewik (gips)*



Henryk Kuna *Główka (marmur)*

Stanisław Woźnicki.

OD MALOWNICZOŚCI DO LINEARYZMU.

(«SZTUKA» I «RYTM»).

> Ale wiedzmy, że tylko przez uporne przenikanie istoty rzeczy, kopjując to, co jest w nich najbardziej widzialne, dotykalne, wymierzalne, jesteśmy w stanie wyrazić ich ducha.
>
> *Emile Antoine Bourdelle.*

Od chwili założenia T-wa «Sztuki» (1897) do powstania «Rytmu» (1920) wielka zaszła zmiana w rozumieniu zadań plastycznych, w stosunku artysty do formy, do materjału i w związku z tem do dzieła, jako całości organicznej, związanej pewnem prawem. Zmianę tę najlepiej wyjaśni nam na załączonej reprodukcji zestawienie prac dwóch artystów, najbardziej charakterystycznych dla obu kierunków: Dunikowskiego «Bolszewika» (odlew gipsowy z modelu glinianego) i «Główki» Kuny (marmur).

Rzeźba Dunikowskiego odrazu wywołuje w widzu wysoki ton napięcia psychicznego, bierze nas siłą swej ekspresji wybuchowej, potencjałem nastroju. Radio tej treści wewnętrznej — kontrasty świetlne. Ciemna próżnia oczodołów wraz z cieniami pod czołem oraz nieregularny krój cieniów na ustach — to przedewszystkiem pociąga naszą uwagę i decyduje o wrażeniu. Dopiero potem zaczynamy widzieć samą formę jako taką (nie cienie padające), charakter opracowania powierzchni: zauważymy cały szereg grudek, wklęsków, chropowatości i — nie znajdując żadnej specjalnej satysfakcji w postrzeganiu postrzępionej sylwety i pogniecionych kształtów — odczujemy tę stronę dzieła, jako drugorzędną. Mimowoli też powrócimy do efektu zasadniczego, do upiornego kontrastu światła i cieniów w oczodołach. Na nich bowiem polega akcent dzieła najsilniejszy. Przez nie przemawia do nas treść wzruszeniowa tej głowy.

Inaczej zareagujemy na rzeźbę Kuny. Uwadze naszej narzuci się nie kontrast wewnątrz kształtu, lecz sam kształt jako całość [1]. Wzrokiem obej-

---

[1] Najsilniejszy kontrast światła i cienia pod podbródkiem przyjmujemy obojętnie. Cienie padające nie odgrywają tu roli czynnika kształtującego, jest nim bowiem sam *kształt*, natomiast cień i światło są tylko jego funkcją, t. zn. odwrotnie, niż w rzeźbie Dunikowskiego.

miemy przedewszystkiem sylwetę głowy. Zauważymy charakter rytmiczny linij miękkich i falistych, zamykających w biegu nieprzerwanym zarówno całość, jak i poszczególne części kształtu (nosa, włosów, oczu, ust). Pociągnie nas precyzja opracowanej starannie powierzchni, wyrazistość plastyczna formy, jako przejawu ściśle przestrzennego, płynność przechodzenia jednej formy w drugą. I naraz odczujemy, żeśmy już podpadli pod wpływ czaru treści duchowej tej głowy, że już dobitnie do nas przemawia jej wyraz cichy i skupiony. Nadal już ujmujemy razem obie strony dzieła: piękno plastyczne kształtu i jego treść psychiczną. Działanie ich staje się równoczesne i nierozdzielne, jak woń i kwiat.

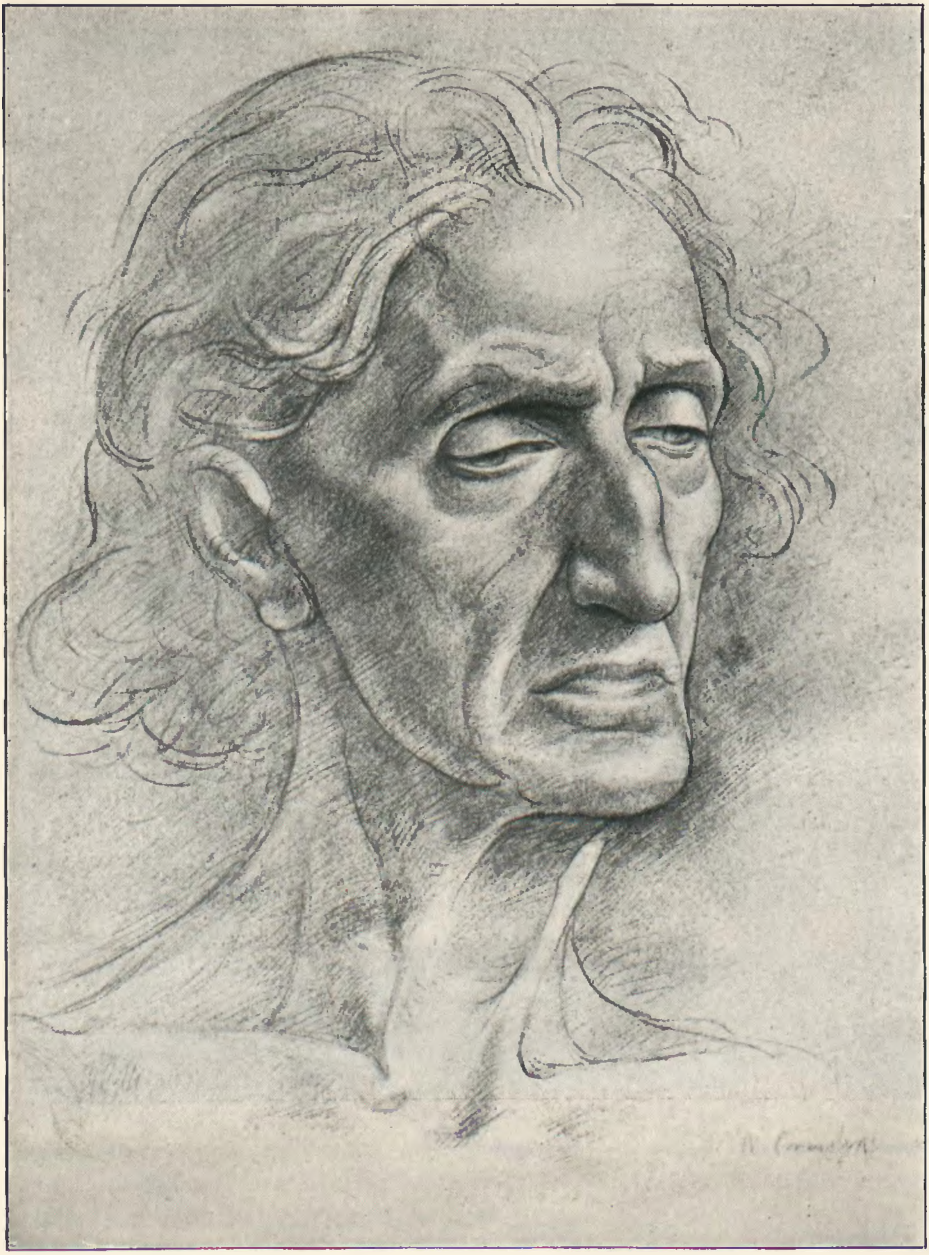
Rzeźba Dunikowskiego mówi nam o specyficznej wrażliwości artysty na przeciwstawność wzajemną formy dzieła i jego treści. Akcent przenosi się na stronę ekspresji duchowej, formę zaś odczuwamy jako coś opornego, co żywioł wewnętrzny musi rozsadzać i rozsadza. W imię osiągnięcia maksymalnej ekspresji uczuciowej walczy artysta z oporną mu formą, rozgniata ją, szarpie, kawałkuje. Zostawia z kształtu tylko poobcinane kikuty, żużle formy, spalone żarem psychicznym.

W rzeźbie Kuny treść i forma tworzą zestrój równomierny, nawzajem jakby się pokrywający: forma się ożywia i duch szlachetnieje poprzez łagodne linje kształtu. Kształt staje się wypieszczonem naczyniem, wcielającem i wyzwalającem harmonijnie treść psychiczną. Treść jest tu kształtu uśmiechem. I to pozornie ciche, w sobie zawarte życie wewnętrzne kształtu, może nam się wydać głębsze w skali, bardziej różnostronnie fascynujące w treści, działające niejako na dłuższą metę, niż gwałtownie nam się narzucająca, prawie pozbawiona krwi i ciała, obnażona erupcja ducha rzeźby Dunikowskiego, sprowadzona do gry kilku elementarnych efektów świetlnych.

W głowie «Bolszewika» szło widocznie Dunikowskiemu o wyrażenie pewnej jakości żywiołu psychicznego. Forma zamknięta (taka np. jak u Kuny) już z powodu ograniczenia, ujarzmienia w określonej sylwecie, jest dlań sprzeczną z niekończącą się i poza wszelkie ograniczenia wybiegającą ekspresją tego żywiołu. To też Dunikowski czyni właściwym środkiem kształtowania rzeźby nie formę — ta dla jego celu jest zbyt martwa — lecz cienie i światła, których zmienny, iluzoryczny, ponad kształtem niejako unoszący się przejaw podkreślałby tem silniej płynność i żywiołowość absorbującej go treści. Treść ta, wyrażona przez cienie i jaśnie, wytryska niejako, wybiega automatycznie poza zgłuszoną, niedopuszczoną do głosu formę. To się wyraźnie odczuwa. Rzeźba Dunikowskiego nosi charakter pewnej brutalnej supremacji, gwałtu jednego czynnika nad drugim, staje się szarpiącym, nieokiełznanym krzykiem ducha. Jest typowym objawem twórczości impulsywnej, w zapamiętaniu, w pasji ekstatycznej. Jest improwizacją.



Roman Kramsztyk *Portret p. M. (olejny)*



Roman Kramsztyk *Głowa (rys. sangwiną)*

Przeciwnie, rzeźba Kuny nosi wybitne znamiona twórczości opanowanej. Artysta nie poddaje się wyłącznej supremacji pierwszego porywu uczuciowego, lecz stopniowo go ujarzmia, podporządkowuje go formie ręką miłującą, wprowadza opanowującą siłę intelektu i posługuje się w samem kształtowaniu całą gamą rozkoszowania się mięśniowego i wzrokowego. Kuna konstruuje.

Uogólnijmy nieco. — Rzeźby Dunikowskiego, nawet największe, będą zawsze szkicami, olbrzymiemi często, ale szkicami, wielkiemi improwizacjami, kreślonemi w momentach silnych napięć wzruszeniowych. Wobec przeniesienia w rzeźbie akcentu na grę światła i cieniów, powierzchnia kształtu, jak i sam jej dotykalny wyraz przestrzenny, stają się dlań obojętne [1]. W imię siły wyrazu może on posługiwać się nawet negacją formy, np. wyciętą próżnią w oczodołach, czyli brakiem formy w sensie przestrzennym. Idzie mu nie o formę, lecz o grę plam ciemnych i jasnych. Rzeźby jego są nerwowemi pułapkami na światło. Jego forma jest malownicza [2]. Technika — techniką

---

[1] Dlatego też rzeźby Dunikowskiego tracą niezmiernie w świetle rozproszonem, ustawione na «wolnem powietrzu». Kontrasty świetlne znikają, odejmując tem samem rzeźbom ich treść najistotniejszą, jedyną rację ich bytu. Albowiem rzeźba «obliczona na refleksy świetlne, cienie i półcienie — rzeźba negująca wszelką ogólniejszą formę i linję... rozmija się z celami rzeźby monumentalnej, jeśli nie rzeźby wogóle. Ostatecznie marmurowy pomnik Wiktora Hugo (Rodin'a), ustawiony w Palais Royal, dowiódł niezbicie, że światło na przerywanych płaszczyznach nie łamie się, lecz rozprasza, pozostawiając wrażenie poszarpania i niepokoju» (Kościelski). — W związku z powyższem wiążą się ciekawe spostrzeżenia Meier-Graefe'a o «monumentalnej» rzeźbie impresjonistycznej: «Wszystkie pomniki nowe, wykonane przez artystów współczesnych, po ustawieniu ich w którymkolwiek ze współczesnych miast — wywołują uczucie zupełnej niewystarczalności. Być może, że minął ów czas stawiania pomników z marmuru, być może, że nie jesteśmy zdolni wywołać w sobie patos «nieśmiertelności» — w każdym jednak razie jedno jest jasne: dla nowych pomników nie mamy już miejsca odpowiedniego. Często przyłapałem się na tem, że pseudo-klasyczne posągi w parkach Wersalu i Fontenebleau — posągi, obok których mógłbym przejść bez zauważenia ich na pierwszej lepszej wystawie — zaczynały mi się podobać, zaczynały wydawać mi się dostosowanemi do miejsca, a nawet na niem niezbędnemi. Jednocześnie zaś, jak każdy szanujący się człowiek, czułem w swoim czasie nienawiść ku członkom T-wa Pisarzy Francuskich, którzy nie przyjęli Rodin'owskiego «Balzaka». Lecz w żaden sposób nie mogę sobie wyobrazić, na jakiem miejscu w Paryżu możnaby go było od biedy postawić» (1903 r.).

My teraz wiemy. Tajemnicą ostawania się «nieśmiertelnego» rzeźb Fontenebleau i Wersalu — jest ich forma zamknięta, dotykalna, której wartość nie zależy od oświetlenia, lecz jest wartością sama w sobie.

[2] Na ostatniej wystawie prac Dunikowskiego w Warszawie (1924 r.) wielomówny w tym względzie był sposób zabarwiania rzeźb przez artystę, np. malowanie na rzeźbie brwi bez podkreślania ich w formie. Świadczy to o kierunku jego zainteresowań artystycznych.

Przy tem wszystkiem ma on wrodzone, silne poczucie bloku, masy. Powodowany jednak ekspresyjnością wyrazu i walorami świetlnemi — sam neutralizuje wielkie monumentalne znaczenie blokowości, nie nadaje mu akcentu znaczącego i często wręcz po macoszemu niszczy go zupełnie.

narzutów, pełnych pasji dolepiań, ścinań. Jest to technika lepienia, nie rzeźbienia. W zasadzie jakość materjału musi być mu obojętną, to też w rzeczywistości posługuje się najchętniej materjałem najmniej opornym, biernie miękkim — gliną.

Zamknięta ze spokojem i skupieniem forma rzeźb Kuny nadaje im pierwiastek monumentalny, niezależnie od rozmiaru dzieła. Kształtowanie jego oparte jest o pewien rytm, jest związane prawem swoistego kanonu, który się nie narzuca, ale który odczuwamy jako pewną prawidłowość w budowie kształtów, jako pewną wspólną, wszystko przenikającą zasadę. Posługuje się kształtem uogólnionym, bez szczegółów. «Bierze płaszczyznę i sklepia ją zwolna. Dzieje się tak, jak z ziemią. Ukształtowała się ona kulisto, my wiemy o tem, choć nie możemy tego spostrzec bezpośrednio. On modeluje bez żadnych zygzaków. Modeluje jak rzeźbiarze z Tanagry, rzeźbiący swe akty». (Hausenstein). Stąd i materjał posiada dla niego znaczenie pierwszorzędne. Marmur, drzewo — to jego ulubione wątki, w których czarem swej wysokiej umiejętności wyrzeźbia kształty statyczne, organicznie zamknięte. Konstruuje jak architekt. Jego forma jest dotykalna, linearna [1]).

Dunikowski, jako twórca «Bolszewika», należy do wielkiej rodziny gotyku niemieckiego, baroku i secesji, — Kuna do tych, którzy w pierwszej linji ukochali piękno formy organicznej, do rodziny narodów klasycznych, gotyku francuskiego i renesansu.

Analiza oraz wnioski, dotyczące dwóch, rozpatrywanych przez nas objektów mogą być w rysach zasadniczych rozszerzone również na cały dorobek pracy jednego i drugiego artysty. Dotyczą bowiem nie tematu, lecz zasad kształtowania.

Zmianę, o jakiej mówiliśmy na wstępie, możemy obecnie określić jako przejście od założeń formy malowniczej do formy linearnej; od syntezy początkowej, tworzonej na gorąco, jakby utrwalającej *poryw* uczucia lub nastrój «pejzażowy» — do syntezy wypracowanej, poddanej próbom analizy myśli, praw formy, rozumienia organiczności kształtu i statyczności układu.

Założenia artystyczne Dunikowskiego charakteryzują stanowisko T-wa, «Sztuki» krakowskiej, założenia Kuny wyjaśniają nam stanowisko grupy artystów z «Rytmu» (Kramsztyka, Zaka, Borowskiego, Niesiołowskiego, Wąsowicza). I jedni i drudzy mają za podłoże impresjonizm — tylko «Rytm» oparł się na konstrukcyjnych dążeniach narodów romańskich i dąży do konsekwentnego przezwyciężenia impresjonizmu w imię monumentalnej formy organicznej — «Sztuka» zaś, zapatrzona w sentyment swych uczuć i Wiedeń,

---

[1]) Wyjaśnienie bliższe pojęć formy linearnej i malowniczej, patrz H. Wölfflin, «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», München, 1915.



Eugenjusz Zak *Chłopak (olejny)*



Wąsowicz *Portret zbiorowy (olejny)*



Wacław Borowski *Sielanka (olejny)*

podpada pod wpływ secesjonizmu — poprzez próżnię oczu «Bolszewika» wygląda upiór bezcielesnego ekspresjonizmu Niemiec.

Czem dla pasji twórczej Dunikowskiego były ostre stany psychiczne, tem dla jego kolegów ze «Sztuki» był sentyment wzruszeniowy przy postrzeganiu modelu lub «wycinków» natury. Moment wyrafinowanej, sentymentem owianej imitacyjności przesłaniał im zadania ściśle formalne, troskę o zamknięcie kompozycyjne dzieła. Jest wręcz ciekawe, jak bardzo artyści ze «Sztuki» pozostali niewrażliwi na wysiłki współczesnych im artystów romańskich, starających się wywalczyć z impresjonizmu sztukę konstrukcyjną. Nie docenili nawet wartości zasady czystych, niemieszanych kolorów. Nie odnajdziemy w ich pracach ani śladu entuzjastycznego rozmiłowania się Francuzów w czystym barwniku, drogocennym elemencie kształtowania rozsłonecznionych, barwistych obrazów [1]. Owszem, mieszali je, lubowali się w brudnych mieszankach kobaltu, sieny i ochry (Stanisławski, Ruszczyc, ich epigoni), szło bowiem nie o świetność barwy, jako malarskiego składnika obrazu, lecz o nastrój. Jest to ta sama obojętność względem materjału i, w następstwie tego, względem faktury — co u Dunikowskiego. Stąd także powierzchnie ich obrazów podobne są do powierzchni jego rzeźb.

Wysiłek tytaniczny Cézanne'a, dążący do uczynienia z impresjonizmu «rzeczy trwałej, muzealnej», do scałkowania rozdrobnionych impresjonistycznych dotyków pendzla w wielkie zamknięte całości o formach najprostszych, zasadniczych, pociągnął za sobą wszystkich artystów kultury łacińsko-romańskiej, nie dotknął secesjonizmu niemieckiego i «Sztuki» krakowskiej [2].

«Życie» Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, niemal organ «Sztuki» [3],

---

[1]) Z wyjątkiem Pankiewicza, jednego z nielicznych u nas przedstawicieli impresjonizmu w sensie właściwym.

[2]) W «Sztuce» pozostała po nim tylko konturująca linja czarna, sztucznie zamykająca kształt, postrzępiony przez plamki faktury impresjonistycznej, linja, którą sam jej twórca pierwszy potępił i porzucił, jako kompromitujący środek kompromisowy.

Przyjęła ją natomiast skwapliwie obudzona przez secesję odwieczna tęsknota duszy germańskiej za «nieskończoną melodją linji północnej» (Worringer), linji nieorganicznej, pojętej nie jako krawędź kształtu zamkniętego, lecz wijącej swą własną pieśń abstrakcyjną. Zaczyna ona obrzeżać poszczególne plamy lub ich ugrupowania. Z niej powstała typowa esownica secesyjna. Ona też była przyczyną i bodźcem zamiłowania do witraży. Nazwano ją dowcipnie «Kustgewerbelinie». Kult stylizacji roślin, kwiatów, włosów, ludzi i t. d. zapomocą tej nieorganicznej, płynnej «Kunstgewerbelinie» — tu ma swoje źródło. Ona to kształtowała rysowane przez Axentowicza i Mehoffera napisy i rysunki na kartach tytułowych krakowskiego «Życia», bratki w kość. Franciszkańskim, nieskończoną ilość witraży z kwiatów i pejzaży i t. p. i t. p.

[3]) «Już zrozumiało społeczeństwo, że śmieszną rzeczą żądać od malarstwa, by spełniało jakieśkolwiek zadanie, uznaną jest «sztuka dla sztuki», jaką uprawia nasz Stanisławski,

popiera i reprodukuje prawie wyłącznie artystów północy. Vigeland, L. v. Hoffman, Munch — oto ci, dla których nawet najszczytniejsze pochwały nie wydawały się redakcji «Życia» zbyt przesadne. «Życie» było ogniskiem polskiej secesji. W kilka lat później linja secesyjna przewinęła się raz jeszcze przez Chimerę w grafikach Okunia [1]. Wreszcie, zagłuszany przez długie lata w hypnozie hasła «Sztuka dla sztuki», zmysł konstrukcji organicznej, zmysł formy zamkniętej — musiał ożyć. Procesowi temu przewodniczył «Museion» Kościelskiego i Morstina. Megalomanji na punkcie «genjalności», chaotycznemu rozpławianiu się w potoku kosmicznym, bezwględnym walorom «duszy nagiej» [2], przeciwstawił romański «Museion» kulturę, pracę, zrozumienie wartości wyrastających z pracy wspólnej, pogodne i proste przyjęcie i tworzenie życia. Żądanie jasności i ścisłości w myśleniu pociągnęło za sobą zasadę jasności i określoności w kształtowaniu plastycznem. Rozpoczęła się praca nad przezwyciężaniem impresjonistycznej bezkształtności w imię formy zamkniętej, skonstruowanej przejrzyście i zwarcie. Odbyła się ona na kilku drogach. Tutaj rozpatrzymy główniejsze etapy tej, która w dążeniu do syntezy *nie posługiwała się rozbijaniem całości organicznej przedmiotów.*

W «Portrecie p. M.» Kramsztyka widzimy wyraźną dążność do scałkowywania drobnych plam impresjonistycznych w określone masy, w kształty. Kształt jakby zaczyna tężeć. Artysta zachowuje jednak plamę, jako malarski element kształtowania, również i światło niezupełnie uzależnia od formy. W łączności z zamierzeniami nowemi powoduje to pewną niejednolitość obrazu. Sylweta całej postaci jest np. wyodrębniona zapomocą rozjaśnienia tła wokoło, jednak twarz, włosy i czepek są traktowane jako jedna całość malownicza. Również i ręka prawa pozostaje czysto malowniczą koncepcją: cień i barwy nakładane płachetkami rozbijają wrażenie formy zamkniętej. Dążność do kształtu wyrazistego załamuje się na założeniu fakturowem: «touche divisée» impresjonistycznem. W rysunku sangwinowym «Głowa» tendencja w kierunku formy przebija wyraźniej. Widzimy to w silnem, zamkniętem ujęciu formy oka, kości policzkowej (w skrócie), nosa, ust. Linja obrzeżająca kształt

---

Mehoffer, Wyspiański, Weiss i cały ten zastęp malarzy naszych...» Redakcja «Życia» z powodu konfiskaty reprod. «Szatana» Vigelanda. — Kraków, Nr. 8, 1899 r.

[1] Nie po raz ostatni, co prawda. Nawet dziś tryumfuje ona w fantazjowaniu rzeźbiarskiem Szukalskiego i obrazach Ign. Witkiewicza.

[2] «Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach... wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiły bytu i sięga w tęczowe szczyty». «Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religją, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tem jest siłą kosmiczną, metafizyczną, przez jaką się absolut i wieczność przejawia». Przybyszewski, artykuł wstępny «Życia», Nr. 1 Kraków, 1899 r.

głowy staje się prężną, gnie się płynnie, zaczyna być krawędzią kształtu organicznego. Staje się świadomie zaakcentowaną wartością artystyczną [1].

Zestawienie powyższe daje nam pojęcie o Kramsztyku, jako o malarzu okresu przejściowego; tkwi on jeszcze głęboko w założeniach impresjonistycznych.

Żak i Borowski poszli dalej. Oddzielne dotyki pendzla stapiają i łączą, bryłując kształt miękko. Nie rozbijają go na elementy. Kształty obrzeżają linją pewną i zdecydowaną. Uspokajają rozproszoną kolorkowość, nadając poszczególnym masom kształtu jednostajne zabarwienie lokalne. Masy te zaczynają działać nietylko jako objętości, lecz także jako szerokie, określone plamy barwne. Powstają przeto możliwości zadań dekoracyjnych. Zaczyna się troska o układ tych mas na płaszczyźnie, o ten lub inny typ równoważenia ich w granicach obrazu, o kompozycję. Sylweta staje się czynnikiem kształtującym. Na niej spoczywa szczególny akcent wyrazu formy. Na rytmikę jej linji, płynność i związanie z formą organiczną [2] zwraca się obecnie szczególną uwagę. U Żaka i Borowskiego jest ona falistą, pełną wdzięku. Bogate możliwości dekoracyjne wyrazistej gry kontrastów lub splotów tych linij na płaszczyźnie obrazu — to nowa zdobycz w stosunku do Kramsztyka.

Pozostałością malowniczo-impresjonistyczną jest u nich swoisty sposób akcentowania formy przez rozświetlenia miejscowe. Światło nie jest podporządkowane formie, igra raczej na niej autonomicznie, wybuchając jak słabe wulkany w różnych miejscach jednej i tej samej partji kształtu. Osłabia to wyrazistość plastyczną formy i komplikuje przejaw dekoracyjny obrazu. Często zdarza się, że kompozycja mas przestrzennych i barwnych nie pokrywa się z kompozycją świetlną. Jest to ton obcy, pozostałość z typu kształtowania, w którym światło (jak u Dunikowskiego) było wyłączną zasadą. Nadaje to ich dziełom pewien charakter barokowy, jakiego, wychodząc z widocznych założeń linearyzmu, mieć one nie powinny.

W każdym bądź razie krok od pejzaży szkoły Stanisławskiego i główek Axentowicza jest ogromny. Element naturalizmu, jako biernej postawy artysty wobec zadań dekoracyjnych płaszczyzny obrazu zastąpiło się elementem świadomego, opanowanego konstruowania. Widzialna lub odczuwalna t. zw. «rzeczywistość» przestaje ciążyć bezwzględnie, jak gotowy, narzucający się kształt artyście, przestaje być ideałem i miernikiem wartości artystycznej. Podłożem, na którem teraz artysta buduje swe kształty, jest pojęcie konstruowania organicznego. Nie wygląd form gotowych, lecz prawa kształ-

[1] Ucho i część głowy jest nieopracowana.

[2] W przeciwieństwie do linji abstrakcyjnej w secesji i «Sztuce» krakowskiej.

tujące je, stają się ważne dla artystów. Artysta nie kopjuje, lecz «tworzy tak, jak natura» (L. B. Alberti). W dziele jego decyduje odczucie i zrozumienie praw wzajemnej celowości układu, organicznego związania, równowagi i harmonji. Prawidłowość zajmuje miejsce subjektywnych dowolności. Zamiast powodzi notatek, szkiców «z natury» — dzieła przeżyte, przemyślane i statycznie zamknięte. Zwrot ten interesuje jako wykładnik powszechnego dążenia do syntezy, do stylu, do zbliżenia sztuki z życiem, charakteryzującem współczesność. Artyści ujrzeli wyższy sens, jaki się kryje w poświęceniu dowolności osobistych na rzecz stylu zbiorowego, monumentalnego.

Założenie podwalin formy zamkniętej otwarło kwestję stylowego jej opracowania. Styl bowiem wyrasta organicznie z formy. Będzie prawem jej więzi wewnętrznej, prawem jej tektoniki. Będzie zarazem i charakterem formy. Rytmiści pod tym względem się załamali. Zaledwie forma poczęła się scałkowywać z rozbicia impresjonistycznego — już zaczęto ją schematyzować, podporządkowywać gotowemu linijnemu szablonowi. Treść kształtu deformowano, naginano do ram linji stylizowanej. Do stylu zaś nie dochodzi się kosztem załamania konstrukcji, nie przez deformację — to daje tylko stylizację — lecz przez spotęgowanie, podkreślenie charakteru formy.

Synteza rytmistów jest przeto przeważnie nie stylem, lecz szablonem rytmicznej stylizacji. Powodować to musi i powoduje monotonję ich dzieł, brak treści w formach, wypełniających przyjęty szablon linijny i, co za tem idzie, prawie dosłowne powtarzanie tych samych form i motywów. Nie żywa, dostała forma wrasta tam w przestrzeń logiką swej więzi wewnętrznej, lecz forma niedokształcona, spowita już w chwili narodzin w powijaki estetyzującego szablonu. Właściwe niebezpieczeństwo polega na tem, że artysta w momencie kształtowania, zgóry wyobraża sobie formę w kategorjach ustalonych sylwety stylizowanej.

Niesiołowski a zwłaszcza Wąsowicz opierają się temu. Nie stylizują sylwet linjami o melancholijno-lirycznym typie «Rytmu». Tracąc pozornie na «stylowości», — zyskują na bogactwie treści kształtu. Nasycają go zwolna, aż do koniecznego napięcia przestrzennego. Unikając pokus schematu — otwierają drzwi ku możliwościom stylu prawdziwego. Forma sama zaczyna wyprężać własną linję. Linja ta nie jest jeszcze u nich określoną ostatecznie, ale jest dalszym etapem pracy i świadczy o drodze dobrej [1]).

Mocne, jędrne rzeźby Wittiga charakteryzuje również troska o unikanie stylizacji przedwczesnej. W pomniku «Lotnika» potrafił on zachować świeżość odczucia formy organicznej, przy zdobyciu dla niej zwięzłego tektonicznie wyrazu, architektonicznego zespolenia z podstawą, zwarcia całości w je-

[1]) Jako element kształtowania zachowują i oni drobną plamkę impresjonistyczną.



Zofja Trzcińska-Kamińska *Chłopak opuszczony. Fragment (drzewo)*



Trzcińska-Kamińska *Łokietek (kamień)*

den, nierozdzielny blok, o jednej syntetycznej sylwecie. Nie znajdujemy tam nic z estetyzacji Rytmu [1].

Melancholję rytmiki linijnej Kuny — zastępuje Trzcińska-Kamińska energją i siłą. Dla niej sztuka jest dziedziną stwarzania kształtów trwałych, pełnych charakteru i życia, ujętych szeroko i syntetycznie. Ujarzmia je sylwetą energiczną. Z każdej linji tryska rozmach, brawura, w której artystka zda się lubować. Rodzi to czasem wrażenie pewnego barokowego niepokoju, pewnego niezrównoważenia: balansowania na samem pograniczu, gdzie kończy się forma zamknięta, a zaczyna dynamika ekspresyjna («Anioł»). Kształtowanie jej wywołuje wrażenie naciągniętej do ostatka struny. Dotychczas nie przeciągnęła jej jednak. I zadanie swoje rozwiązuje jednolicie. Rzeźbi statuarnie. Chociaż więc należy do T-wa «Sztuki» krakowskiej, jednak już przez szacunek do materjału, przez wysoce renesansowe umiłowanie kształtu pełnego, dotykalnego, wykracza poza szranki ideowe tego T-wa. Praca jej jest dalszym etapem w dążeniu naszej plastyki do stylu, niż «Rytm». Nie stylizuje. Nie estetyzuje. Jest silna, szorstka i żywiołowa. Jej rytm—rytmem życia, rytmem kształtu energicznego.

Prace omówionych artystów-rzeźbiarzy pozwalają nam ocenić olbrzymią odległość, jaka je dzieli od okresu impresjonistyczno-secesyjnego, kiedy to, według słów krytyka francuskiego, «kamień, marmur i drzewo pstrzyły się czernią wklęsków, krzyczały w konwulsjach mięśni, ograniczały się do wyrażania «wzruszeń» i kaprysów fantazji osobistej—kiedy, uzależnione od światła, wisiały niejako w powietrzu, żyły życiem upiorów, rozwiewających się w słońcu jak dym». Teraz mocne, zamknięte rzeźby stają się wrastającą w przestrzeń całością architektoniczną. Oczyszczenie i ugruntowanie zasad linearnego kształtowania w rzeźbie zostało dokonane. Zamkniętą formę organiczną zdobyli — Kuna, Trzcińska-Kamińska i Wittig.

Jeżeli w rzeźbie łatwiej było zerwać z założeniami impresjonizmu ze względu chociażby na opór materjału (drzewo, kamień), skierowującego mimowoli uwagę bardziej kulturalnych artystów na zagadnienia faktury i architektoniki budowy — to w malarstwie, zwłaszcza olejnem, sprawa ta była trudniejsza. Przyczyniała się do tego pozorna łatwość zastosowania farby olejnej w każdej technice, każdym sposobie malowania. Rozpowszechniona tech-

---

[1] Siłę i kulturę zamierzeń monumentalnych Wittiga ocenili Francuzi. Sillart mówiąc o «Jesieni» Wittiga (Salon, 1913 r.), konstatuje, że jest w niej «forma miękka, konstrukcja surowa, jeszcze bardziej spotęgowana i bardziej wewnętrznie zrównoważona, niż u Maiolla. Maioll nigdy nie osiągał wrażenia takiego potężnego spokoju, jaki wieje od tej statuetki, przypominającej nieco rozstawieniem nóg kroczące figury egipskie. Nogi jej podobne do kolumn potężnych, zdolnych przenosić całe gmachy. A jednak, pomimo pewną ociężałość, figura zda się kroczyć płynnie i lekko».

nika szkicowego, pośpiesznego rzucania jednej plamy na drugą, stała się typem obowiązującym, synonimem «malarskiego» temperamentu artysty [1]. Zapomniano o J. v. Eycku i Antonello da Messina, którzy dlatego wynaleźli i stosowali farbę olejną, że bardziej niż jakakolwiek inna dawała ona możność malowania formy ciągłej, bez uciekania się do drobniutkiego cieniowania kreskami, jak w temperze lub fresku. Słynną przejrzystość i głębię barw swych obrazów zawdzięczają oni technice ściśle przemyślanych, kolejnych nawarstwiań barw czystych [2]. A dziś używa się barwnika stworzonego w imię formy, do rozbijania jej na płatki, strzępki i wiechetki. Stwarza się ponadto hypnozę wyłącznej «malarskości» takiej techniki. Hypnozę tak silną, że, jak widzieliśmy, nawet po obudzeniu tęsknoty za formą pełną, zamkniętą — artyści trzymali się w kształtowaniu wciąż jeszcze założeń faktury impresjonistycznej. Podkreślić jednak należy, że anachronizm techniki plamkowej z dnia na dzień stawał się widoczniejszy. Nowy smak wymagał nowej faktury. Faktury nie rozbijającej kształtu, lecz podkreślającej jego ciągłość i zamkniętość. Należało skończyć z fakturowemi echami impresjonizmu.

Zrozumiał to i uczynił Śleńdziński. Podjął nakazy starych mistrzów i pierwszy technikę plamkową zastąpił w malarstwie olejnem i rysunkach sangwiną t. zw. techniką w kierunku formy. Nadał barwie świetność i intensywność przez nawarstwianie gładkich barw czystych, podporządkował je zupełnie wyrazistości kształtu. Zachował przeto i formę i świetność zabarwienia lokalnego kształtu. Oparcie się na technice, odpowiadającej wymaganiom formy zamkniętej, wpłynęło dodatnio na jednolitość całej konstrukcji obrazu. Odpadły przypadkowości świetlne, jak u Borowskiego, roztrzęsienie form, jak u Kramsztyka. Znikło barokowe pogmatwanie przenikających się wzajem planów przednich i dalszych. Formy stały się dobitne i wyraźne, wszędzie z zaakcentowaną i dociągniętą sylwetą. Kompozycja barwna i świetlna obrazu pokryła się zupełnie z kompozycją formalną. Przejrzyście zaznaczyła się płaszczyznowa konstrukcja obrazu (np. jak w portrecie p. N.). Formy nabrały koniecznego napięcia i ostrości, «zakuły się w kształt spiżowy», barwy

---

[1] Łączyło się to zarazem z pewnem lekceważeniem faktury. Łączono farby byle jak, bez względu na ich właściwości chemiczne, i malowano na byle czem (tekturze, papierze, źle zagruntowanych płótnach itp.). To też obrazy czerniały zczasem (Stanisławski, Ruszczyc i inni), ale nie odczuwano tego niebezpieczeństwa podczas samej pracy, w tempie gorączkowego szkicowania.

[2] Farby olejne tak nałożone jaśnieją zczasem, stają się jasne i przezroczyste. Tem się tłómaczy do dziś zachowany świetny koloryt obrazów starych mistrzów. Jakie to ma znaczenie wyjaśni porównanie siły i czystości barw obrazu A. d. Messiny z przed 400 lat — z obrazem Stanisławskiego lub Ruszczyca po latach 20. Są to skutki zlekceważenia i niedostatecznego wyzyskania właściwych wartości barwnika olejnego.



Edward Wittig *Projekt na pomnik lotników (fragment)*



Henryk Kuna Rytm (heban)



Ludomir Śleńdziński Portret p. N. (olejny)

zaś w przeźroczystych i nasyconych masach, jak drogocenna emalja, harmonijnie pokryły surowo rozważoną i zamkniętą kompozycję obrazu. Krok przełomowy został zrobiony.

O całem znaczeniu pracy Ślendzińskiego mówić jeszcze przedwcześnie. Z dnia na dzień wzrastający jego wpływ na młode pokolenie artystów stwierdza płodność i aktualność stosowanych przez niego założeń kształtowania.

Walka nad wydobyciem kształtu organicznego i zamkniętego z deformujących więzów impresjonizmu — jest jednocześnie walką dwóch światopoglądów. Trwa ona obecnie. W naszych oczach z impresjonistycznego chaosu i secesyjnej metafizyczności wyrasta powoli, jak boska Afrodyte z piany mórz Wschodu, — wizja kształtu pięknego, skończonego, zamkniętego w linji ścisłej i żywej. Duch konstrukcji Południa Europy zwycięża metafizyczną aorganiczność Północy.

Obecna, wytężona współpraca artystów, pociągniętych urokiem formy opanowanej, — ujawni nam, czy na tej drodze potrafimy wytworzyć swój wielki styl monumentalny.

Jan Dąbrowski.

PRĄDY W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ.

Zbyt blisko stoimy obecnych wydarzeń w dziedzinie sztuk plastycznych, aby można było dać dokładną charakterystykę prądów w niej nurtujących. Jeszcze trudniej przewidzieć drogi, po których pójdą wysiłki artystów współczesnych, zbadać i ocenić zasób sił wewnętrznych, wykazujących, czy dostatecznie są przygotowani, aby dać wyraz naszemu okresowi. Notatka niniejsza jest próbą charakterystyki stopniowego kształtowania się kierunków, skutkiem wynajdowania stałych wartości i wspólnych idej, jednoczących zbiorowe wysiłki twórcze. Mogą one stać się podwaliną, na której wzniesie się i uformuje styl czasu. Najtrudniej osiągnąć go w architekturze. Muszą zajść uprzednio wielkie zmiany, aby przeistoczyły się ustalone jej formy.

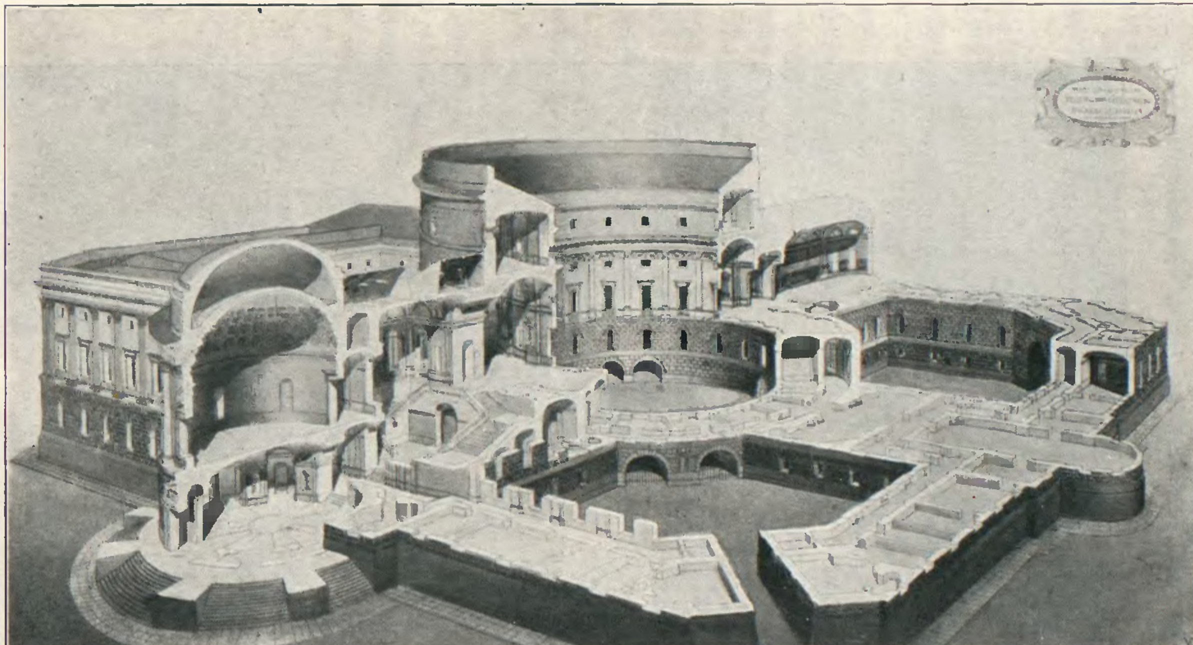
Wejście w życie pokolenia nowego, zdecydowanie bojowego i świadomego swych ruchów, zapowiada kategoryczne zmiany w plastyce. Zrozumiano to, co najważniejsze — że rozproszkowanie wysiłków, że brak wspólnej idei i dyscypliny względem siebie nie doprowadza do żadnych rezultatów. Gorączkowe dążenia do zmiany i uporządkowania życia, charakteryzujące początek naszego wieku, zapowiadały przekształcenie się człowieka i roli, jaką ma odegrać w przyszłych zbiorowych wysiłkach.

Przed laty dwudziestu architektura przeżywała okres wszelkich dowolności, okres panowania małych potrzeb «małego Ja» (Nietzsche). Nie było w niej żadnych upodobań stałych, jednocześnie panowały wszystkie minione style, doprowadzone do zupełnego zwyrodnienia. Każdy na swoją rękę szukał wyjścia z labiryntu zwiędłych form, lecz zatraciwszy tradycję rzemiosła, pozostawiony własnej orjentacji, błąkał się po bezdrożach. Jedynie kilka wybitnie silnych talentów dało szereg rzeczy wartościowych, — reszta wprowadza małoznaczące i pretensjonalne próbki własnych upodobań. Taki stan rzeczy dłużej trwać nie mógł.

Gwałtowny wybuch secesji i jej słuszny gniew na martwotę współczesnej sztuki nie mógł podołać zadaniu, i już w zarodku był skazany na zagładę. Za wszelką cenę chciano stworzyć nowy styl, sztukę, jakiej świat jeszcze nie widział; ogłoszono absolutną wolność, raczej swawolę twór-



Ludomir Śleńdziński *Portret p. P. W. (olejny)*



Paweł Wędziagolski

Projekt Pałacu Sprawiedliwości (przekrój perspektywiczny)

czości, wypędzono szkołę, przeklęto cały dorobek przeszłości i zawyrokowano, że wszystko, co wydała na świat «naga dusza» musi być piękne i wielkie, gdyż powstało w chwili improwizacji. Żądza dania czegoś nowego i nadzwyczajnego doprowadziła do potworności, linje zaczęły pływać, wyginać się, budowle robią wrażenie jakby ulepionych z ciasta, zatracono poczucie pionu i poziomu — rzeczy zasadniczej w sztukach plastycznych. Wybuchy wstrząsowe niczem nieskrępowanych temperamentów i chimeryczne zagłębianie się w siebie były przyczyną sromotnej i szybkiej śmierci tego nowoczesnego baroczku, wraz z jego produkcją z siebie i dla siebie twórczych genjuszków. Zamiast uzdrowić sztukę, musiał on szybko zginąć, gdyż powstał na jałowym gruncie, w przeciwieństwie do baroku, głoszącego hasła podobne, lecz wyrastającego na tak doskonałym fundamencie, jak renesans.

Jeszcze raz stwierdzono, że nie zrywa się bezkarnie ze zdobyczami wielkiej przeszłości, i przekonano się dobitnie, że wartość wypowiedzeń artystycznych zależy w wysokiej mierze od uprzedniego gruntownego przygotowania. Upadek secesji spowodował jeszcze większy chaos, powstaje niezliczona ilość uzdrawiających teoryj, każdy czuje się powołanym do ratowania i wzmacniania sztuki, wszystko jednak kończy się przeważnie na hasłach i krótkotrwałych próbach. Na jałowym gruncie nie urośnie nic silnego i długotrwałego.

Z dowolnych przypadkowości secesji narodziła się, jako antyteza, tęsknota za tem, co jest proste, spokojne i logiczne. Kilkoletnie szczegółowe badania renesansu, dokonane szczególnie pieczołowicie w Niemczech i spopularyzowane w okresie rozkwitu secesji, skierowały myśli do prostych zasad idei klasycznej.

Rozpoczyna się wtedy tylokrotnie wypróbowana pielgrzymka «mądrze wybranych dusz po światło dla własnych dróg», do ożywczego źródła ogólnej harmonji życia i piękna, zabezpieczonego od wszelkich przypadkowości, do tej «siły żywiącej, która jednakowo ogarnia swem jasnem okiem niebo i ziemię» (słowa prof. T. Zielińskiego). Wśród wielu kierunków idea klasyczna rozrasta się, opanowuje umysły wybitniejsze i wkrótce zostaje ogłoszona zasada obowiązująca w dziełach sztuki: spokój, rozwaga, konstrukcyjność i kompozycja.

Ruch ten zaznaczył się w ciągu ostatnich kilku lat przed wojną wzniesieniem szeregu monumentalnych budowli o formach klasycznych. W wielu wypadkach zdecydowano się na dosłowne niemal powtórzenie Palladiańskich budowli, zlekka tylko przystosowując je do nowoczesnych potrzeb.

Współcześnie z kierunkiem klasycznym rozrastał się ruch nowatorsko-rewolucyjny i tuż przed wybuchem wojny nabrał wyraźnej fizjonomji. Zasady z istoty swej klasyczne, zasady prostoty i spokoju, starano się wypowiedzieć w formie odpowiadającej współczesności.

Walkę pomiędzy temi kierunkami przytłumiła wojna, która pozwoliła im dojrzeć i przygotować się do rozprawy wśród nowych warunków.

U nas, w okresie przedwojennym, ruchy zagraniczne odbijały się słabem echem. Każdy robił według własnego «widzimisię», niezbyt troszcząc się o poszukiwanie dróg nowych. Trzeba było budować domy, więc je budowano z francuska po niemiecku, według najgorszych wzorów. [1] Próby unarodowienia architektury przez wprowadzenie pierwiastka ludowego, oraz przylepiania naszych ornamentów renesansowych do nowoczesnych domów, doprowadziły szybko do bankructwa tego kierunku.

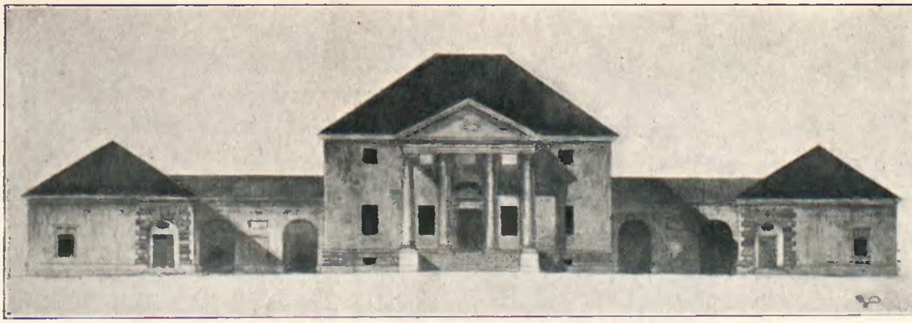
Secesja, po kilku swawolnych wybrykach w Warszawie, przeniosła swe wpływy na prowincję.

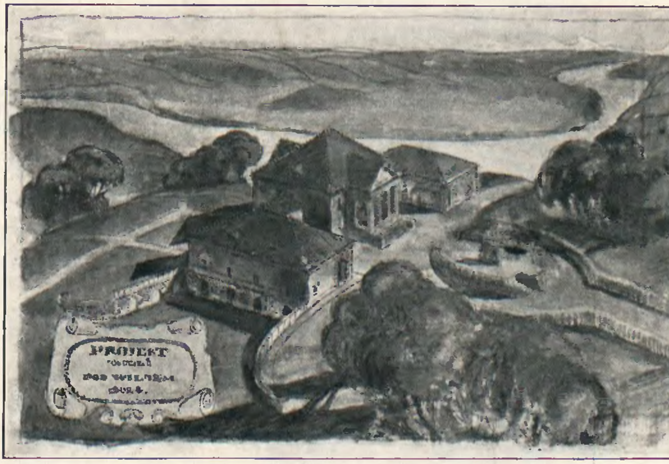
W tym okresie imponowano stolicy zwyrodnieniem form Politechniki i Zachęty, *szarlatanerją* Filharmonji, w kulminacyjnym zaś punkcie zajaśniała krasa «unarodowionego» żelazo-betonu w wiadukcie ks. Poniatowskiego. Wprawdzie mniej lub więcej oficjalnie protestowano przeciwko tym nieudanym wysiłkom, protesty jednak nie osiągnęły skutku, gdyż garstka ludzi dobrej woli, niezrozumiana i niepoparta przez ogół w rzeczach tej miary, nie była zdolna zła naprawić. Zupełna dezorjentacja, brak uświadomienia artystycznego oraz trudności w nawiązaniu tradycji stwarzały dla sztuki warunki bardzo ciężkie. Nie było zapotrzebowania, nie było więc i należytej podaży. Nieliczne odchylenia w Warszawie i Krakowie wśród grupy młodych, zespolonych raczej młodością, niż wspólną ideą, nie mogły stworzyć jednolitego kierunku.

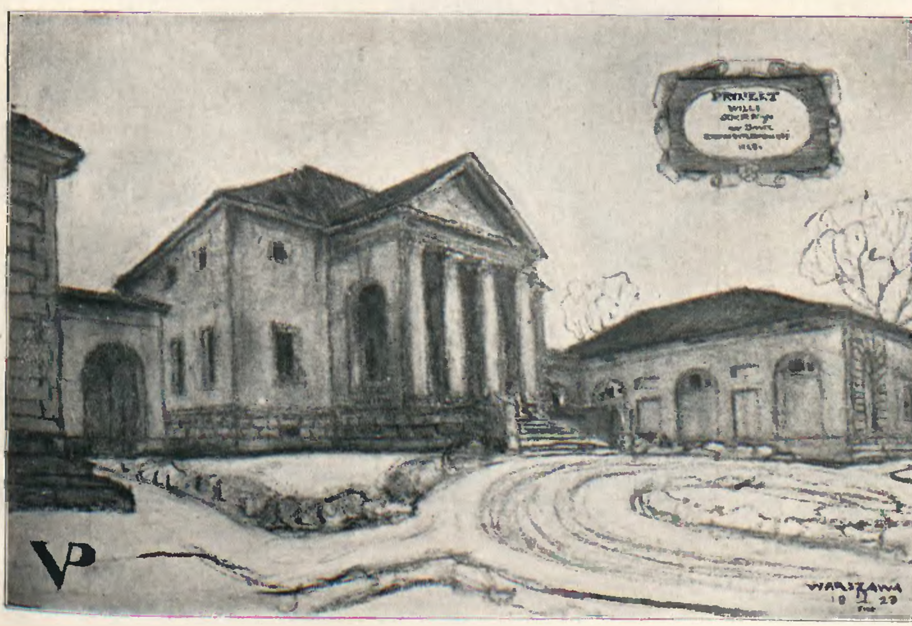
Odczuwano konieczność zmiany, jednak z powodu braku tradycji w pracy i wyszkoleniu nie potrafiono wyrazić swych pragnień w konkretnym czynie. U nas przeskakuje się z łatwością całe okresy mozolnej pracy przygotowawczej, które przeżywają narody o ciągłej kulturze artystycznej, zanim dojdą do pewnych wyników. Przychodzimy do gotowego i to, co inni osiągają długoletnią pracą, «zdobywamy» w przeciągu jednej wycieczki zagranicę. Stąd niepewność i powierzchowność naszych poczynań oraz dorywczość w pracy.

Wzmożone poczucie siły narodowej, chęć stanowienia o sobie oraz zainteresowanie się historją, skierowały myśli ogółu ku przeszłości. Badania naukowe, dokonane przez ludzi tej miary, co Gloger, Matlakowski i Mokłowski, dostarczyły młodym architektom wielką ilość materjału, pobudziły do dalszych poszukiwań. Wysiłek skierował się specjalnie ku odszukaniu w architekturze cech narodowych. Polskość stała się hasłem jednoczącem dążenia rozrastającej się grupy architektów młodych w kierunku nawiązania

[1] Dowodem ul. Marszałkowska i przyległe ulice.







Paweł Wędziagolski   Projekt Willi pod Wilnem p. W.



Paweł Wędziagolski — Projekt Willi p. P. (widok od tyłu)

łączności z przeszłością. Ponieważ wieś i miasteczko najlepiej zachowały cechy narodowe, więc tam zwrócono się po nowe formy.

Studja przeprowadzone nad zabytkami budownictwa wkrótce przekonały wszystkich, że poprzedni «wielcy odkrywcy» naszej przeszłości, którzy uszczęśliwili stolicę wszelkiego rodzaju attykami, wykuszami i ornamentami w «stylu polskim», nie wiele zrozumieli z istotnego charakteru dawnej polskiej architektury. Teraz dopiero dotarto do istoty typu dworku i domu miejskiego, zrozumiano, że typowy kościół wiejski jest całkiem różny od rozpowszechnionego poprzednio typu dwuwieżowej landary.

Zastosowanie w budownictwie form tą drogą odrodzonych wprowadziło pewien sentyment prowincjonalny, nie pozbawiony zresztą w budowlach mniejszych swoistego uroku. Posługiwanie się jednak temi formami w wielkich gmachach monumentalnych wykazało odrazu błędność założenia (stwierdził to szereg konkursów w okresie wojny). Wyjaśnił się przytem istotny sens monumentu. Monument w założeniu swem musi wykazać moc i powagę, logikę swej statyczności. Prosty i spokojny w swych formach winien panować nad otoczeniem jako jedyny akcent architektoniczny. Jest to ta «wielka architektura», jaką tworzyć mogą tylko ludzie o wielkim rozmachu myśli i bezwzględnem przekonaniu o prawości swych czynów, ci, w których odrodzi się «maniera grande», zagubiona po Corazzim, Kubickim i Marconim. Właśnie klasycyzm nasz przekazał potomności w tym zakresie tyle dokumentów wartościowych, że nawiązanie kontaktu z tym ostatnim okresem naszej *żywej* architektury może wybitnie wpłynąć na odrodzenie budownictwa monumentalnego. Idzie tu tylko o przejęcie i dalszy rozwój zdrowej zasady, nie zaś o naśladownictwo gotowych form i norm dawnej, wielkiej architektury.

Po wojnie, na tle szybkiej likwidacji czynów przedwojennych, dojrzewają także i u nas i walczą ze sobą dwa kierunki: klasyczny i nowatorsko-rewolucyjny. Walka ta wzmaga się lub słabnie stosownie do sił, reprezentujących te kierunki. Gorączka w ustalaniu swych upodobań, w poszukiwaniu nowych zadań i rozwiązań, powoduje wprost nieoczekiwane zmiany. Jedni od skrajnego modernizmu dochodzą do czystego typu klasycznego (np. gmach P. K. O. w Krakowie), inni zaś, poprzez wieś i miasteczko, hołdują elegancji «Ludwików», aby niebawem pogrążyć się w kubistycznych łamigłówkach.

Kierunek klasyczny wyrasta na podwalinie antycznej. Każdorazowe odrodzenie antycznych zasad kształtowania powstaje z potrzeby stworzenia rzeczy prostych, regularnych, statycznych i w planie swym przejrzystych. Ewolucja tego kierunku poprzez twórczość Palladia i klasycyzm francuski końca 18 wieku wykazują, że sztuka klasyczna, zachowując swą zasadę pro-

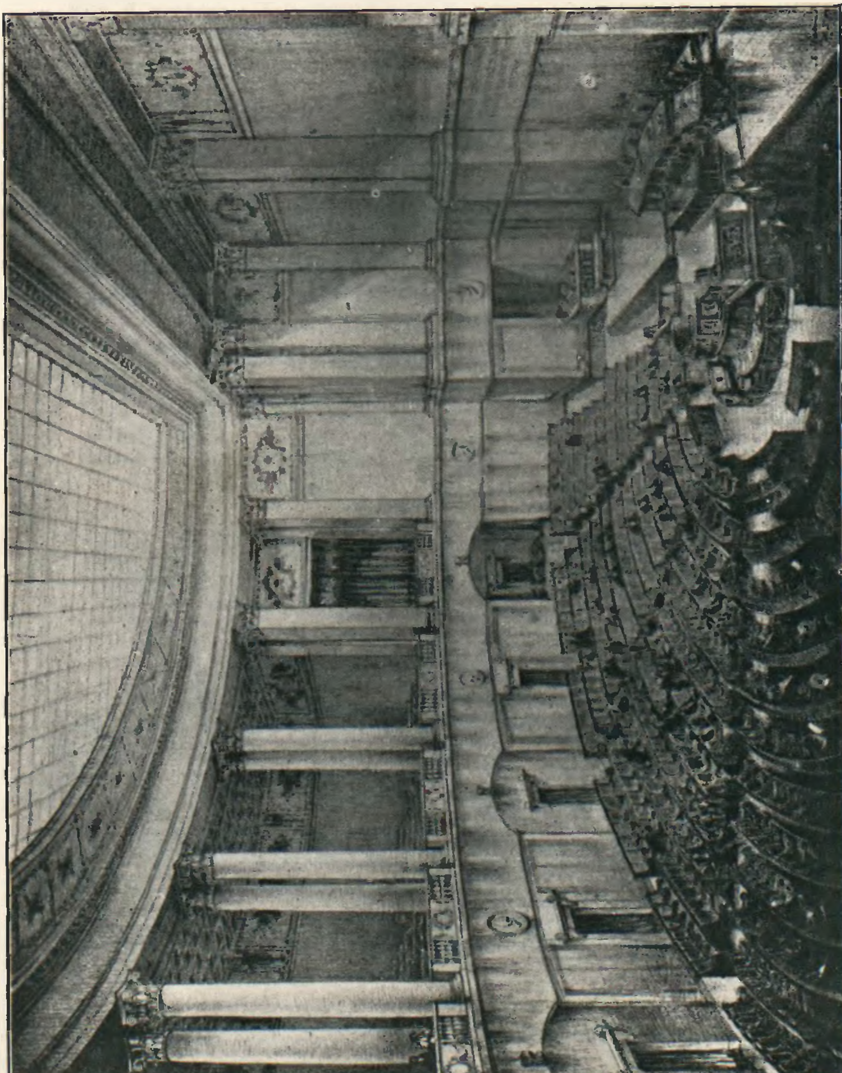
stoty i logiki, przyjmuje za każdym razem kształty odrębne. Punktem wyjścia tego kierunku jest przedewszystkiem koncepcja architektoniczna: harmonijne ukształtowanie przestrzeni, równowaga mas i logiczny rozwój formy. Teraźniejszość lub przeszłość, jako hasła, nie są tu istotne, czynnikiem jedynie decydującym jest pożądana przez artystę *forma plastyczna.*

Kierunek nowatorski natomiast przyjmuje zasadę teraźniejszości i za wytyczne kształtowania przyjmuje hasła aktualne: pośpiech, szybkość, taniość, utylitaryzm i wiarę w materjał, jako automatyczne źródło form nowych. Formy przestrzenne są wypadkową tych czynników, inaczej, niż w kierunku klasycznym, w którym zasadniczej koncepcji architektonicznej podporządkowuje się wszystko pozostałe.

Wysuwanie na czoło fabryk z ich maszynami, jako symbolu nowoczesności, można traktować raczej jako przesadę nowatorów w poszukiwaniu dróg nowych. W fabryce imponuje kolosalność, ogrom, nie artyzm. Bardzo ciekawa nieraz gra spiętrzonych form, maszyn, słupów, stropów, krzyżujących się transmisyj, jest jednak przypadkowa z punktu widzenia koncepcji architektonicznej, przestrzennej. Przyczyną tego spiętrzenia są tylko względy użyteczności lub konieczność praktyczna. Jest to inżynierja, nie architektura. Dlatego też wprowadzanie do architektury miernika fabrycznego, nie uzdrowi ani nie odmłodzi architektury: niema nic wspólnego z kompozycją mas przestrzennych. Fabryka — to utylitaryzm.

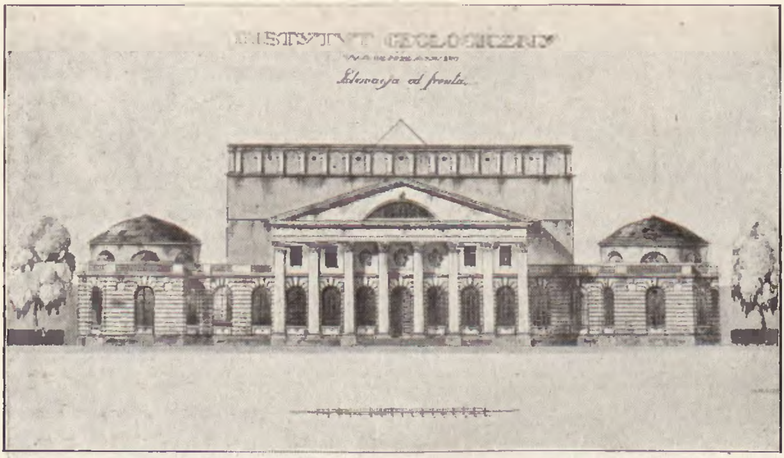
Wartością tego kierunku jest zwrócenie uwagi na szereg nowych zadań, wywołanych przez rozwój techniki i przemysłu życia współczesnego, dla których musi się stworzyć odpowiednie ujęcie przestrzenne. Dalsza ewolucja może złagodzić historyzm klasyków i przesadność hasła «nowoczesności» rewolucjonistów, a wynikiem tego stać się może kierunek wspólny, który da wyraz plastyczny naszemu okresowi.

Jedno jest pewne, że naśladownictwo form gotowych, dawnych lub współczesnych, doprowadzi tylko do pustej stylizacji. Dopiero zrozumienie zdrowych zasad budownictwa, polegających na harmonji zewnętrznego kształtu gmachu z jego ideą budowniczą, na nieprzesłanianiu tej idei, może się przyczynić do stworzenia stylu czasu. Winna zapanować bezwzględna prawość architektoniczna i rozumne przejęcie «siły żywiącej nasienia antycznego». *(Zieliński).*

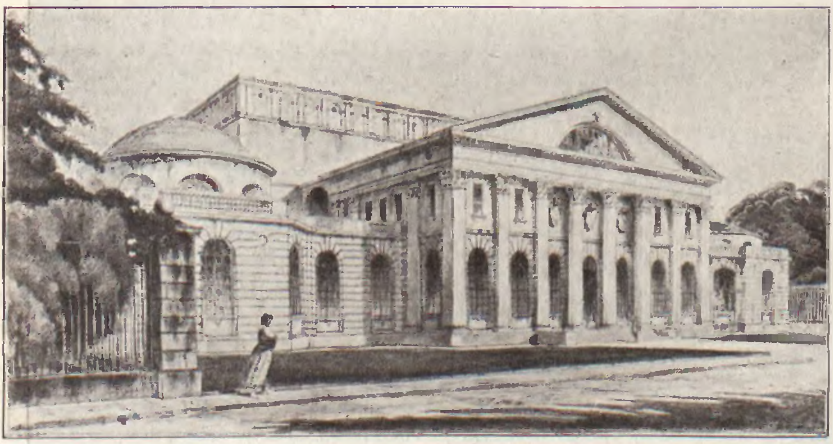


Marjan Lalewicz

Projekt sali sejmowej



Marjan Lalewicz Projekt Instytutu Geologicznego (Elewacja przednia)



Marjan Lalewicz Projekt Instytutu Geologicznego (perspektywa)

Jerzy Siennicki.

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE.

Temat poruszony w niniejszym opisie p. n. «Kościół św. Trójcy w Lublinie» wymaga jeszcze dalszych badań naukowych. Już samo ustalenie imienia autora, względnie szkoły jego malowideł, jest zagadnieniem bardzo doniosłem. Data 1415, jako data wykonania polichromjl kościoła, zestawiona z r. 1430 jako datą śmierci słynnego malarza XV w. Andrzeja Rublewa, nasuwa w pewnych kołach badaczy przypuszczenie, że napis: „рукою Андрѣво" — odnosi się do tego właśnie malarza. Przypuszczeń tych nie potwierdzałyby w zupełności zapiski kronikarskie, w których odnośnie do malowideł Rublewa pomieszczane było zawsze również jego nazwisko, w przeciwieństwie do kilku innych znakomitszych malarzy, których określano samem imieniem (np. „письма Діонисева"). Ponadto brak nam co do Rublewa (przynajmniej w Polsce) danych biograficznych, stwierdzających jego pobyt w Polsce. Zebranie dowodów na ten fakt byłoby konieczne. Prócz tego winno się przeprowadzić badania paleograficzne samego napisu, by ustalić autentyczność daty w nim pomieszczonej.

Do przeprowadzenia badań tych byłby w pierwszym rzędzie powołany prof. Stanisław Ptaszycki, wybitny historyk, mieszkający w chwili obecnej w Lublinie. Jak największy nacisk winno się położyć właśnie na badania historyczne, dotyczące czy to wzmianek historycznych, czy samego napisu, czy wreszcie wykazu tematów religijnych dla malowideł. Badania te mogłyby dać pewniejsze wyniki, aniżeli analiza artystyczna.

Analiza artystyczna bowiem liczyć się musi z całym szeregiem bardzo prawdopodobnych faktów. Przedewszystkiem przypuszczać należy, że malowidła te ulegały już poprzednio przemalowywaniu. W chwili obecnej numeracja przeprowadzana systemem punktacji stanowi dla analizy bardzo ważną przeszkodę. Jakkolwiek przeprowadzana ona była z należytą pieczołowitością, jakkolwiek odtworzyła przed oczyma naszemi sceny całe i tematy greckiego malowania religijnego, lecz, przyznajmy to otwarcie, nie była w stanie odtworzyć stylu malowidła, szczególnie zaś stylu rysunku. Odtworzenie bowiem plamy w kolorze właściwym jest bodaj rzeczą możliwą, o ile poprzednia swej barwy pierwotnej nie utraciła, a nowo nakładana nie straci jej w przyszłości Lecz bieg linji, konturu jest elementem tak nieuchwytnym, w wielu utworach tak subtelnym, że żądać tego od restauratora jest prawie niepodobieństwem. A utwory Rublewa, szczególnie zaś ten jedyny, co do którego udowodniono niezbicie, że jest jego ręką malowany, posiadają właśnie ten niewypowiedziany, łagodny, miękki urok linji w rysunku twarzy lub głowy, w przeciwieństwie do ostrej stylowości prawie metalowych szat. Malowidła lubelskie w obecnym stanie tych cech nie posiadają. Gdyby przed rozpoczęciem jeszcze odnowienia można było postawić zasadę, że jest to prawdopodobnie dzieło «ręki» mistrza Andrzeja, lub przynajmniej jego szkoły, to nie powinien był powstać prawie barokowy rysunek głów obrazu, przedstawiającego Komunję Apostołów. Gdyby natomiast przyjąć — jak to czyni autor opisu — że malowidła te należą do szkoły «greckiej maniery», z której potem wynikło malarstwo nowogrodzko-pskowskie, a że ów «Andrzej» był wyemancypowanym dalszym jej ciągiem, to i tak w rekonstrukcji znajdziemy odstępstwa od stylu, które nasuwają szereg myśli krytycznych.

W wzmiance tej nie chodzi redakcji o faktyczną analizę krytyczną restauracji. Przeciwnie podkreślić należy z uznaniem fakt, że w czasach tak ciężkich tworzenia państwa, Polska ową rekonstrukcję podjęła, samą świątynię otoczyła opieką, że zainteresowała uczonych i artystów dziełem XV w., wyjątkowem na terenie Rzeczp., że do wykonania restauracji powołała odpowiednio uzdolnionego artystę (prof. E. Trojanowski). Uwagi powyższe jednakże odnośnie do prac konserwatorskich, które nie przestają być nadal tematem żywotnym, tembardziej wobec oczekujących nas dalszych prac podobnych, wydają się aktualne w związku z ogłoszoną pracą p. J. Siennickiego.

Redakcja.

I.

Za «Bramą Grodzką» albo «Żydowską», w części północno-wschodniej dzielnicy staromiejskiej w Lublinie, leży dawny zamek królewski.

Z wyniosłości, na której go zbudowano, rozlega się piękny widok na miasto oraz na łąki okoliczne i rzeczkę Bystrzycę. Zamek ma formę dużego, zwarto zabudowanego prostokąta, otoczonego budynkami, w których obecnie mieści się więzienie.

W południowym boku owego prostokąta stoi wieża okrągła wysokości 21 m., w której znajdują się lochy i sale sklepione, służące jako cele dla skazańców.

W ciągu wschodniego skrzydła, organicznie związany z całością Zamku, stoi od setek lat kościół św. Trójcy. (Fig. 1 i 2).

Stan kościoła w roku 1918, z chwilą przystąpienia do prac konserwatorskich i architektonicznych, był następujący:

Kościół dwunawowy z jednym filarem, murowany z cegły o formacie średniowiecznym 27,5 cm. X 13,5 X 8,0 cm. do 28,5 X 14,6 X 10,5, tynkowany zewnątrz i wewnątrz, pokryty blachą żelazną cynkowaną, nową, o szczycie frontowym renesansowym. Lice główne oraz absyda, wzmocnione skarpami, krytemi holenderką. Linja święta zaakcentowana skarpą na osi lica głównego. Nad gzymsem głównym, krytym holenderką — trzy wnęki, sklepione półkolisto, nad niemi—podobna czwarta. Po bokach ślimacznice renesansowe (fig. 2).

Wejście do kościoła z prawego boku, po schodach leżących w południowym skrzydle zamku. Podłoga nawy głównej znajduje się na wysokości pierwszego piętra w stosunku do poziomu podwórza zamkowego (4.30 mtr.). Pod nawą i prezbiterjum znajdują się dwa podziemia sklepione beczkowo, oparte na jednym słupie murowanym, oraz ścianie poprzecznej, niosącej łuk tęczowy. Leżą one o cztery stopnie niżej od powierzchni podwórza, oświetlone zewnątrz jednem oknem pod absydą, oraz drugiem z lewej strony drzwi prowadzących do podziemi.

Ślady w podziemiu pod prezbiterjum, wskazywały na istniejące, obecnie zasypane schody, wiodące do lochu najniższego. Podczas poszukiwań konserwatorskich znaleziono przejście prowadzące do tej najniższej kondygnacji. Z podziemia pod prezbiterjum, w grubości jego południowej ściany, wiodą schody częściowo zawalone, częściowo zaś zamurowane, do części kapłańskiej kościoła. Wnętrze podziemi nietynkowane pozwala na obejrzenie cegieł wielkiego, średniowiecznego kształtu, oraz złomów wapienia, z których mury zostały wzniesione.

W lewej i prawej ścianie (od wejścia do podziemia pod nawę główną) — dwoje drzwi zamurowanych obecnie.

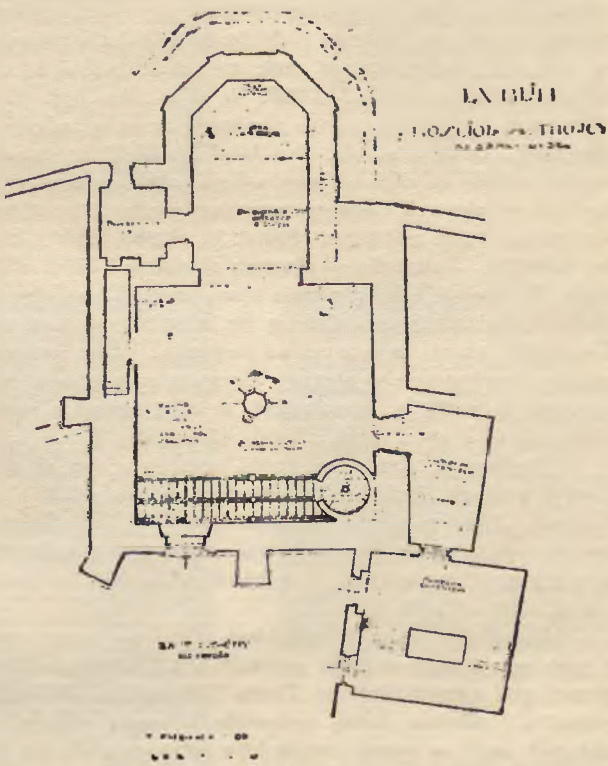
Wyszedłszy z mrocznego podziemia, dostajemy się schodami, zbudowanemi przez Rosjan w roku 1890, do nawy kościoła. Rzut jej prostokątny, zbliżony do kwadratu, pokryty jest sklepieniem ostrołukowem z żebrowaniem z fasonowej cegły średniowiecznej, złączonem zwornikami z piaskowca (fig. 5). Żebra sklepienia spływają w słup ośmiokątny, umieszczony centralnie, podtrzymujący sklepienie nawy głównej. Część kapłańska, również sklepiona sposobem gotyckim, przedstawia w rzucie poziomym połowę ośmiokąta o wydłużonych dwóch bokach. Z lewej strony, za tęczą, mała zakrystja, wymiaru 2.80 m. X 2.56 m., sklepiona żaglowo. W prezbiterjum, po prawej stronie tęczy, znajduje się otwór obramiony ostrołukowo, prowadzący do powyżej wzmiankowanych schodów, łączących podziemie z częścią kapłańską.

Prezbiterjum oświetlone czterema oknami gotyckiemi. Żebrowania sklepień w prezbiterjum mają piętki z piaskowca. Z nich sześć musiało mieć formę głów ludzkich lub zwierzęcych, zostały jednak poobijane, dziś tylko ogólnym kształtem i niektóremi szczegółami przypominają dawny swój wygląd.

Nawa, główna oświetlona w ścianie frontowej zachodniej dwoma oknami gotyckiemi, umieszczonemi nad chórem drewnianym. Lewe z nich (stojąc tyłem do ołtarza głównego) ma pod otworem okiennym na wysokości podłogi chóru (we wnęce okiennej) ślady obramienia kamiennego, zawiasów żelaznych z lewej strony i miejsca na zamek z prawej strony zamurowanego otworu. Stąd pewność, iż w tym miejscu znajdować się musiały drzwi jednoskrzydłowe.

Pod chórem, na północnej części ściany szczytowej, otwór okienny, sklepiony półkolisto, okratowany. Nyża w grubości muru, w którym się okno znajduje, sklepiona płaskim segmentem. Ślady nad niem i z boków wskazują, iż był on później nadmurowany. Okno zewnątrz

ma bogate obramienie renesansowe o charakterze portalowym. Ornamenty z piaskowca, — zabielone wapnem. Na supraporcie herb «Topór» i data 1902, która oczywiście nie stoi w żadnym związku z czasem powstania okna. W ścianie północnej jedno okno, również gotyckie. Ramy w oknach drewniane, o podziale prostokątnym, szklone szkłem zwykłem. Ołtarzy w kościele znajdowało się trzy. Główny, w stylu późnego odrodzenia, rzeźbiony w drzewie, złocony i malowany. Ozdobiony piętnastoma obrazami średniego pędzla, przedstawiającemi piętnaście tajemnic różańca św.. Obraz największy odrestaurowany częściowo w sposób nieumiejętny. Dwa inne ołtarze w tym samym utrzymane charakterze, na mensach murowanych z gzymsami piaskowcowemi o grubym okroju, obciętym płaszczyzną poprzeczną. Ołtarz po stronie epistoły przedstawia Wniebowzięcie N. M. P., po lewej stronie—ukrzyżowanego Chrystusa, oba malowidła miernego pędzla. W prezbiterjum znajdował się fotel drewniany, kryty czerwoną materją, — obecnie w kaplicy więziennej, mieszczącej się obok kościoła. Wokół filaru podtrzymującego sklepienie ławka drewniana dla wiernych, kształtu czworobocznego. Takież dwie ławki, jednakże proste, stoją pod chórem. Zostały również z konfesjonały i 1 stalla 5-ciomiejscowa. Pozatem zasługują na uwagę dwie tablice grobowe. Pierwsza z nich z szarego marmuru z napisem: „*D. O. M. Albertus Jaworzyński Canonicus Lublinensis huius Sacrarii Mansionarius, ut mortalem hanc vitam felici coronide clauderet, immortalem semper pio affectu desiderabat A.D. 164*". – stała przy ścianie w nawie. Druga, biała, kamienna, była wprawiona w ścianę prezbiterjum od strony zakrystji z napisem: „*D. O. M. Adm. Radus Bernatowicz L. Th. D. Acri Apostolicae Pronotarius Canonicus et Mansionarius Lublinensis Plebanes Dei Matris ave eius indignus servus. Vivens mortis memot hanc sibi posuit memoriam. Hospes vraecare animae eius felicem aeternitatem, tuae non immemor. Vixit annos L decenit a partu virginis M. D. C. L.*" Trzecia — z napisem w gotyckich minuskułach, silnie uszkodzona – wmurowana była pod oknem renesansowem. Obecnie wszystkie trzy tablice zostały wmurowane w ściany nawy głównej.



Kościół Św. Trójcy w Lublinie. Rzut poziomy.

Chór — drewniany, z desek pionowo położonych, bez ozdób, oparty na trzech belkach pięknie rzezanych z modrzewiu, sposobem gotyckim. Czwarta tworzy parapet drewniany. Na chór prowadzą modrzewiowe schody kręcone, ujęte w wieżyczkę murowaną. Wejście

do niej przez otwór sklepiony półkoliście. Na wieżyczce pod opadającym tynkiem widoczne były malowidła o rysunku prawidłowym i harmonijnym kolorycie.

Chcąc w dalszym ciągu zapoznać się z pracami, prowadzonemi od lat kilku przez Lubelski Oddział Sztuki i Kultury przy konserwacji kościoła Św. Trójcy oraz malowideł jego, — należy sobie przypomnieć niektóre fakty, związane z odkryciem t. zw. «fresków» jagiellońskich w Lublinie.

Pierwszy zwrócił na nie uwagę autor tekstu w dziele «Album Lubelski» A. Lerue, senator stronczyński, i względnie dokładnie stan ówczesny kościoła i drobne fragmenty malowideł opisał: «Odpadająca warstwa późniejszego zabielenia pozwala jeszcze widzieć nieco malowideł na ścianach i sklepieniu, za małe to jednak próbki, by z nich można odgadnąć przedmiot, który przedstawiać miały». Działo się to w roku 1875. Wzmianka ta jednak większego zainteresowania nie wzbudziła i nie pociągnęła za sobą żadnych prac, mających na celu odsłonięcie malowideł. Dopiero w roku 1899 Józef Smoliński, artysta malarz, odbił tynki z wieżyczki, obejmującej schody na chór wiodące, odkrył obraz przedstawiający skończoną całość i odtworzył go w akwareli. Figury naturalnej wielkości przedstawiają Matkę Boską z Dzieciątkiem siedzącą na tronie złocistym. Postać jej okrywa płaszcz ciemny z brzegami złocistemi, suknię ma niebieską. Dzieciątko w płaszczu złocistym i białej sukience. W ręce trzyma zwój pergaminu. Po prawej i lewej stronie tronu stoi dwóch świętych. W stojącym po prawej stronie Matki Boskiej należy domyślać się św. Mikołaja, po lewej zaś św. Klemensa lub św. Cyryla. Ten ostatni trzyma w ręce arkusz pergaminu, który jest prawdopodobnie przywilejem fundacyjnym. Przed tronem w postawie klęczącej ze złożonemi rękoma postać mężczyzny w płaszczu purpurowym, podbitym gronostajami, w sukni czarnej z pasem rycerskim. Głowa postaci łysa, twarz o rysach wyrazistych z brodą ciemną (fig. 6).

Porównując dawne wizerunki oraz opierając się na dawnych aktach, kronikach oraz nowych studjach, do których powrócimy, można z dość dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, iż jest to postać fundatora malowideł, króla Władysława Jagiełły. Za królem stoją postacie: giermka z mieczem w dłoni, oraz osoby w sukni długiej, zapewne duchownego. Opisana scena rozgrywa się na tle czerwonych murów zamkowych — o średniowiecznych blankach i zazębieniach.

Rozpoczęte przez Smolińskiego dzieło nie zostało przez niego ukończone. Natomiast w roku 1903 władze rosyjskie sprowadziły z Piotrogrodu delegację cesarskiej Komisji Archeologicznej pod przewodnictwem Piotra Pokryszkina. Wówczas odbito tynki na znaczniejszej przestrzeni, odkryto dalsze malowidło i napisy literami staro-słowiańskiemi. Na uwagę zasługuje napis na prawej stronie łuku tęczowego. Napis niekompletny i uszkodzony brzmi, jak następuje: ...х зѣмль господаря 1000 лѣтъ и 400-ста и 5 на 10 лѣто и скончая сій костепъ м-ца августа на память с-того Лаврентія мученнка рукою Андрѣево Амъ. (fig. 15).

Z napisu tego wynika, iż malowidła, lubo o charakterze bizantyjskim, zostały wykonane dla katolickiego kościoła św. Trójcy przez malarza ruskiego Andrzeja i skończone przezeń w roku 1415 prawdopodobnie na życzenie i z fundacji króla Władysława Jagiełły.

Przy odbijaniu tynków natrafiono na otwór wejściowy w ścianie północnej nawy z obramieniem kamiennem o profilu ostrołukowym. Otwór ten prowadzi do schodów łączących nawę z podziemiem, opisanem powyżej.

Cesarska Komisja Archeologiczna, na podstawie przeprowadzonych badań, postawiła cały szereg hypotez, które opiewają, iż świątynia była cerkwią, powstała w swej obecnej postaci w wieku XV na skutek wyprowadzenia z gruzów dawnej kopuły nad kościołem obecnego sklepienia gotyckiego. Komisja również uznała, iż świątynia oraz malowidła stanowią jeden z najdawniejszych pomników sztuki rosyjskiej, pochodzący z czasów ks. Daniela Halickiego. Odnośne komunikaty, zredagowane przez niejakiego T. K. oraz członków Komisji Archeolo-



Ryc. 1. Widok na kościół św. Trójcy w Lublinie.



Ryc. 2 Elewacja



Ryc. 3. Wnętrze. Widok na ołtarz boczny.



Ryc. 4. Komunja apostołów.



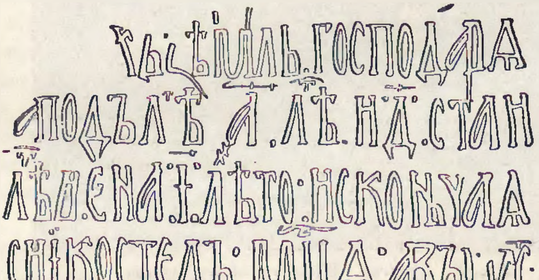
Ryc. 5. Malowidła na sklepieniu.



Ryc. 6. Portret fundacyjny Wład. Jagiełły (Mal. na basztce schodowej).



Ryc. 14. Głowa M. Boskiej (Fragment).



Ryc. 15. Napis z prawej strony łuku tęczowego.

gicznej, zostały umieszczone w urzędowem wydawnictwie „Люблинскія Губернскія Вѣдомости" Nr. 263, 285, 287 z roku 1903 i Nr. 1 i 5 z roku 1904 oraz w wydawnictwie „Памятная книжка Люблинской Губерніи" 1904 r. w Lublinie.

Sprawę tę oświetlił w tym samym czasie filolog lubelski Hieronim Łopaciński. W artykule, umieszczonym w „Gazecie Lubelskiej" Nr. 67, 68 i 69 w lutym 1904 r., opierając się na bogatym materjale archiwalnym, gruntownie prostuje niedokładności chronologiczne i archeologiczne, popełnione przez komisję cesarską, oraz zbija jej tendencyjne i błędne hypotezy. Teoretyczne dowodzenia H. Łopacińskiego znalazły również całkowite potwierdzenie podczas badań konserwatorskich, dokonanych przez Lubelski Wojewódzki Oddział Sztuki i Kultury w latach 1919 — 1923.

Po wyjeździe Komisji Archeologicznej dalsze badania zostały wstrzymane przez władze więzienne rosyjskie. Dopiero w dwa lata po usunięciu się Rosjan z Polski, w r. 1917 zwrócił ponownie uwagę na «Freski Jagiellońskie» profesor Tomkowicz z Krakowa. Przy współudziale Lubelskiego Koła Opieki nad Zabytkami Przeszłości, udało się wyjednać od władz okupacyjnych austrjackich pozwolenie na restaurację malowideł, oraz pomoc materjalną pod postacią szesnastu tysięcy pięciuset koron, tudzież drzewa na rusztowania. Zwrócono się również do prof. Makarewicza z Krakowa, który w 1917 roku przystąpił do odbicia tynków w prezbiterjum i nawach, oraz do odkrycia i konserwacji malowideł.

W ciągu 1917 i 1918 roku zostały odmyte i zakonserwowane freski w części kapłańskiej, oraz główny ołtarz. Malowidła pod tynkiem znajdowały się we względnie dobrym stanie. W niektórych jednak miejscach były na tyle uszkodzone, iż nic odtworzyć nie było można. Luki te zostały założone farbą o tonie nie wyrywającym się z ogólnego kolorytu malowideł (*fig. 11*). Uzupełnianie zaś malowideł w tych miejscach, gdzie się to dało uskutecznić, było przeprowadzone zapomocą tak zwanego punktowania.

Z pewnej ilości zachowanych w dobrym stanie punktów określono położenie poszczególnych linij, konturów, oraz płaszczyzn, które zakładano w uszkodzonych miejscach kolorem, odpowiadającym dawnym dobrze zachowanym tonom. — Oczywiście metodę tę stosowano tylko w miejscach mało uszkodzonych. Gdy tylko okazała się większa luka, pozostawiono ją bez dopełnienia, aby w ten sposób nie wnosić nowego, indywidualnego pierwiastka do dzieła starego mistrza. — Miejsca, w których tynk był uszkodzony, zakładano specjalnym kitem, wyrabianym z żywicy, kredy i terpentyny. — Badania tynku wykazały, iż składa się on z doskonałego, czystego, starego wapna, mieszanego z przędzą konopną.

Malowidła przed punktowaniem były zmywane kwasem octowym. Z większości fresków po odmyciu dokonał Lubelski Wojewódzki Oddział Sztuki i Kultury zdjęć fotograficznych, co pozwala obecnie na porównanie ich stanu przed restauracją oraz po odnowieniu.

Do malowania stosowano farbę «tempera», używając jaj kurzych, jako środka wiążącego.

Malowidła składają się z kompozycyj figuralnych na ścianach prezbiterjum, malowideł w polach sklepiennych i ornamentów na żebrowaniach, nyżach, obramieniach okien i łuku tęczowego.

Przed przystąpieniem do dokładnego opisu wykończonych malowideł w prezbiterjum, zaznaczyć pokrótce należy, iż treść ich jest zaczerpnięta z Nowego Testamentu, ściślej mówiąc, z ostatnich chwil życia Chrystusowego. W oddzielnych figuralnych kompozycjach, mniej więcej $^3/_4$ naturalnej wielkości, przedstawiono sceny, związane z męką Chrystusa Pana, poczynając od modlitwy na Górze Oliwnej, a kończąc na Wniebowstąpieniu. Poszczególne obrazy, rozmieszczone na ścianach prezbiterjum, odznaczają się mistrzowską kompozycją i doskonałą harmonją barw.

Godny uwagi jest obraz, przedstawiający naigrawanie się Chrystusa. Otaczający go ludzie, grający na średniowiecznych instrumentach muzycznych, przedstawieni są w ruchach

niezwykle gwałtownych. Na innym znów obrazie św. Piotr, obcinający ucho Malchusowi, wyobrażony jest w pozycji silnie nachylonej, pewna swoboda ruchów daje się zauważyć i na niektórych innych obrazach.

Cechy te, jak również symbole chrześcijańskie w postaci krzyża zachodniego, często wyobrażanego pozwalają mniemać, że mistrz Andrzej, który freski malował, musiał ulegać wpływom zarówno kultu katolickiego, jak i kultury polskiej.

Podajemy poniżej krótki opis malowideł w prezbiterjum kościoła.

Cokół, ozdobiony jest malowidłem, przedstawiającem draperję żółtą i szarą, zawieszoną na kółkach umocowanych w ścianie (fig. 3). Nad nią w czterech rzędach sceny z Nowego Testamentu od lewej strony łuku tęczowego poprzez główny ołtarz ku prawej stronie. Na polach sklepiennych, na tle błękitnem, chóry anielskie pod postacią uskrzydlonych głów i postaci.

W pobliżu klucza sklepiennego postać Chrystusa otoczona symbolami ewangelicznemi, odpowiadająca postaci Pantokratora. Wbrew jednak tradycji bizantyjskiej i wielu przykładom znanym dotychczas, jak np. freskom wewnętrznym cerkwi w Worońcu, Szczawicy, Arborci, Sant Ilie na Bukowinie, zbadanym i opisanym przez prof. Wł. Podlachę, Pantokrator nie mógł być umieszczony w najwyższym punkcie latarni kopuły nad nawą, gdyż świątynia gotycka św. Trójcy kopuły nie ma. Mistrz Andrzej wybrał miejsce, które uważał za najodpowiedniejsze dla umieszczenia postaci Chrystusa, mianowicie klucz sklepienny prezbiterjum w pobliżu głównego ołtarza. Z lewej strony głównego ołtarza, w kącie trudno dostępnym podpis zapewne jednego z uczniów mistrza Andrzeja.

Rząd pierwszy od dołu:

1) trzej rycerze w zbrojach, na tle zamku, silnie uszkodzony (fig. 10),

2) jasna postać, o twarzy zatartej, przed nią daszek, na którym stoi piejący kur. Malowidło silnie uszkodzone. Należy się w niem domyślać zaparcia się św. Piotra,

3) pole zupełnie zniszczone, w lewym górnym rogu trochę farby czarnej,

4) Chrystus w grobie, malowidło silnie uszkodzone. Widać grób, w którym spoczywają zwłoki, owinięte w zieloną materję. Na grobie siedzi anioł (fig. 11),

5) obraz za głównym ołtarzem, na lewej krótkiej stronie ośmioboku, tworzącego absydę, przedstawia pojmanie Chrystusa. Chrystus w aureoli, otoczony ludźmi o ruchach gwałtownych z kijami sękatemi w rękach. Przed Nim postać nachylona, jak do pocałunku. Z prawej strony (od widza) postać z brodą, w szacie powłóczystej, w pozycji nachylonej, obcina krótkim nożem ucho drugiej nachylonej postaci. Zapewne św. Piotr w obronie Chrystusa. Malowidło względnie niezbyt uszkodzone. Pomiędzy tym obrazem a następnym muszla żółtawa zajmująca całe pole średnie.

6) Chrystus w aureoli, w postaci stojącej, trzymany przez żołnierzy przed stołem, za którym siedzą trzy brodate postaci. Przedstawia zapewne sąd faryzeuszów nad Chrystusem. Obraz uszkodzony, częściowo zasłonięty głównym ołtarzem.

7) Następne malowidło przedstawia naigrawanie się z Chrystusa. Około Jego postaci ludzie grający na średniowiecznych instrumentach rzniętych i na piszczałkach. Po prawej i lewej stronie postaci, stojące na głowie, w gwałtownym ruchu. Góra obrazu uszkodzona belką drewnianą, która tu została założona w celu wzmocnienia pękającej ściany. Belka ta ciągnie się od głównego ołtarza aż do łuku tęczowego.

8) Chrystus pod krzyżem w postaci stojącej. Góra obrazu uszkodzona belką.

9) Chrystus na krzyżu między dwoma łotrami. Głowa Chrystusa, oraz obu łotrów zniszczona wyżej wymienioną belką. Nogi Ukrzyżowanego oparte na krótkiej beleczce poprzecznej. Krzyż stoi na wzgórzu Golgocie, wyobrażonem symbolicznie, jako wydrążona skała, w której jest umieszczona ludzka czaszka. Jest to głowa praojca Adama, który wedle



Ryc. 7. Słup w nawie.



Ryc. 8. Wniebowstąpienie (mal. w prezbiterjum).



Ryc. 9. Dysputa z Faryzeuszami.

legend apokryficznych miał być pogrzebany na Golgocie. Biodra Chrystusa przepasane szeroką, białą zasłoną.

10) Następne malowidło przedstawia zdjęcie z krzyża. Góra obrazu uszkodzona belką wzmacniającą mury. Ciało Chrystusa opada z krzyża na lewo (od widza), podtrzymywane przez Józefa z Arymatei. Z nóg opartych o łaeczkę poprzeczną, wyjęto już gwoździe.

Pojedyncze kompozycje oddzielone są od siebie czerwonemi pasami. Przypomina to układ kompozycji w Worońcu.

Rząd drugi:

Rząd drugi, wyższy, oddzielony również od innych pasem czerwonym, przedstawia:

11) Boga Ojca i Chrystusa o trzech tułowiach na dwóch nogach, rozdzielającego komunję 12-stu Apostołom. Z prawej od widza komunja pod postacią opłatka i kielicha z winem, z lewej pod jedną postacią. Chrystus w szacie powłóczystej niebieskawo-zielonej. Złote aureole apostołów tworzą mieniące się tło. Obraz nieuszkodzony (fig. 4).

Kompozycja ta odpowiada tradycji bizantyjskiej i przepisom Hermenei [1], gdzie mnich athoński, Dionizos, zalecał malowanie dwóch kompozycyj przedstawiających komunję apostołów, raz pod postacią wina, drugi raz pod postacią chleba. Mistrz Andrzej obydwie te kompozycje połączył, umieszczając je zresztą według przepisów w absydzie po lewej stronie, w pobliżu głównego ołtarza.

12) Dziewięć postaci silnie uszkodzonych na tle trzech budynków.

13) Zmartwychwstanie Chrystusa. Postać w aureoli. Przed nim trzej rycerze w zbrojach, z lancami i puklerzami w postawie wylęknionej, na tle stylizowanych złomów bazaltowych. Silnie uszkodzony.

14) Postać w różowej opończy stoi przed trzema siedzącemi za stołem postaciami brodatemi. Na plecach stojącego potwór ciemno-bronzowy ze skrzydłami. Zapewne upostaciowanie szatana, namawiającego Judasza do sprzedania faryzeuszom Chrystusa. Silnie uszkodzony.

15 i 16) Chrystus w aureoli stoi przed Piłatem w koronie, umywającym ręce w miednicy. Nie uszkodzony. Obrazy rozdzielone oknem gotyckiem.

17) Biczowanie. Chrystus przywiązany do słupa, biczowany przez otaczające go postaci. Obraz mniejszego formatu niż poprzedni. Uszkodzony.

18) Pół-postaci w aureoli, z krzyżem wschodnim w ręce prawej, pod lewą pachą księga. Nie uszkodzony.

Rząd trzeci:

19) Wniebowzięcie. Obraz nie uszkodzony; przedstawia Marję Pannę w otoczeniu apostołów (fig. 8).

20) Wieczerza Pańska. Chrystus w pozycji półleżącej umieszczony za stołem, przy którym siedzi również dwunastu apostołów. Na stole stoi duże naczynie. Jako tło służą mury zamku.

Z prawej strony obrazu (od widza) oddalająca się figura w różowej szacie, z brunatnym potworkiem, siedzącym jej okrakiem na karku. Zapewne Judasz z djabłem, który go opanował. Obraz nie uszkodzony, znajduje się w pobliżu wielkiego ołtarza, w myśl przepisów Hermenei.

---

[1]) Hermeneja — księga ułożona przez mnicha Dionizosa z góry Athos. Zawiera ona przepisy i kanony malarstwa bizantyjskiego. Czas jej powstania nie jest ściśle określony. Łoziński przypuszcza za Didronem, iż napisana została w wieku XV lub XVI.

21) Całkowita postać anioła naturalnej wielkości, z krzyżem zachodnim w ręce. Nie uszkodzony.

22) Matka Boska z Dzieciątkiem. Twarz uszkodzona.

23) Postać stojąca świętego w aureoli. Twarz uszkodzona.

24) Postać stojąca świętego w aureoli. Cała postać uszkodzona i zatarta.

W rzędzie najwyższym pod samem sklepieniem prezbiterjum znajduje się tylko jeden obraz. Umieszczony nad Wieczerzą Pańską przedstawia Chrystusa w Ogrojcu. Na wzgórzu postać klęcząca przed nadlatującym aniołem, który trzyma w ręku kielich goryczy. Na pierwszym planie obrazu, w miejscu mało widocznem, podpis jednego z malarzy, zapewne pomocnika mistrza Andrzeja.

Ornamenty na żebrowaniach, we wnękach okiennych i na łuku tęczowym przedstawiają kompozycje geometryczne o motywach wstążek wijących się, tudzież łusek i motywów roślinnych.

Kolory silne i wyraźne, zharmonizowane jednak w zupełności.

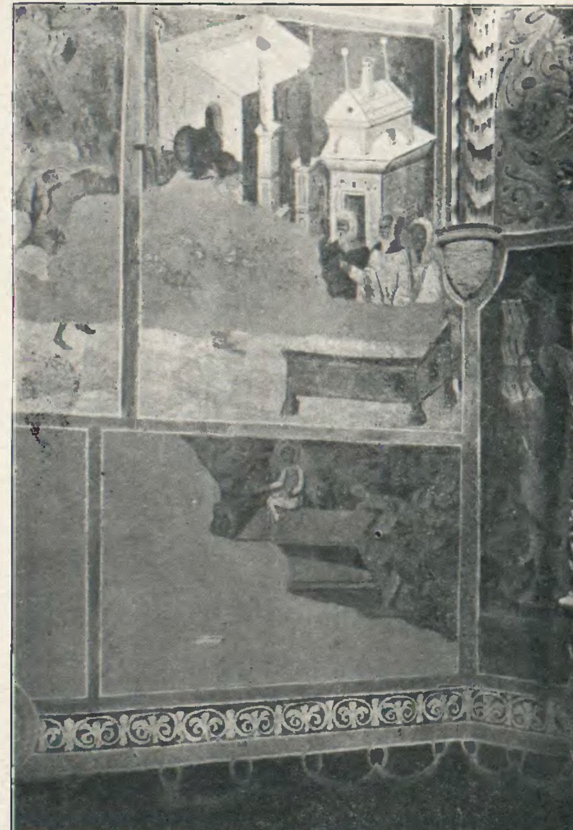
Prócz napisu słowiańskiego na łuku tęczowym, przytoczonego przy opisie badania, dokonanego przez ros. Komisję Archeologiczną, widzimy jeszcze na lewym jego boku herby: Pogoń i Szreniawa, odnoszące się do Władysława Jagiełły, oraz rodziny Kmitów, z której trzech było kasztelanami zamku lubelskiego w wieku XV (fig. 10).

Jak z powyższego opisu wynika, roboty konserwatorskie w prezbiterjum kościoła zostały w roku 1917 całkowicie ukończone. Należało w dalszym ciągu odbić tynki, oraz przeprowadzić konserwację ścian i sklepień nawy głównej. Do pracy tej przystąpiono w r. 1918. Żebra sklepienne, wykonane z cegły fasonowej o profilu gotyckim, okazały się niezależnemi od właściwego sklepienia. Zarówno one, jak i sklepienia, były silnie spękane i groziły opadaniem. Łęki gotyckie nad oknami wykazywały rysy, przechodzące w niektórych miejscach przez całą grubość ściany. Ściana szczytowa z lewej strony, nad oknem, po pęknięciu wyszła z płaszczyzny pionowej, wystając w stosunku do nieuszkodzonej części o 10 ctm. W lewym rogu nawy głównej spostrzeżono rysę pionową, przechodzącą od podłogi kaplicy nieomal pod samo sklepienie. Oczywiście, iż wszystkie te uszkodzenia wymagały starannej naprawy.

Ponieważ przypuszczano, iż pod warstwą tynku świeżego (z roku 1890) będą ślady malowideł, które dadzą się jeszcze odtworzyć, przystąpiono równocześnie z naprawą uszkodzeń do odbijania tynków. Pod warstwą pobiały i wapna pochodzenia nowszego natrafiono na tynki stare ze śladami malowideł, prawdopodobnie «al secco». Malowidła te, w stanie zupełnie nadającym się do konserwacji, były jednakże silnie uszkodzone przez władze więzienne, które dokonały w roku 1890 ponownego otynkowania wnętrza kaplicy. Chcąc, aby nowy tynk lepiej trzymał się na gładkiej powierzchni fresków, pokaleczono tę ostatnią młotkiem w dość gęstych, równych odstępach. Ślady malowideł mniej lub więcej uszkodzonych pokrywały cztery pola sklepienne, łuk tęczowy, ścianę szczytową, ściany boczne nawy, oraz słup środkowy. Ściana prawa, składająca się z dwóch pól między wspornikami sklepień, miała w polu bliższem łuku tęczowego wnękę sklepioną ostrołukowo, z obramieniem kamiennem o gotyckim profilu. Po odbiciu tynku w polu bliższem ściany szczytowej, zauważono, iż ściana jest przemurowana pionowo na szerokości wymienionej wnęki i na wysokości od poręczy chóru do sklepienia. Cegła, użyta do przemurowania, była formatu mniejszego, niż cegła, z której murowano cały kościół (format zasadniczych murów 10 × 14 × 28). Wybicie części muru ujawniło poszur w postaci płyty kamiennej, oraz obramienie okienne o profilu takim, jak w poprzedniej wnęce. Po oczyszczeniu płyty oraz obramienia i glifu okiennego wydobyto na jaw wnękę tej samej formy i wielkości, jak i wnęka w polu sąsiedniem. Sądząc z pęknięć pionowych w murze oraz nad wnęką, ściana kaplicy była w tem miejscu poważnie uszkodzona, co wywołało prawdopodobnie zamurowanie wnęki oraz przemurowanie ściany do



Ryc. 10. Herb „Szreniawa" i „Pogoń" z figurą Jagiełły z krzyżem w ręce.



Ryc. 11. „Zdrada Judasza" i „Chrystus w Grobie".



Ryc. 12. Nyża ostrołukowa z „Nawiedzeniem" i „Prorokiem". (Mal. na ścianie nawy).



Ryc. 13. Lew ewangeliczny. (Mal. na sklepieniu).

samego sklepienia. Przy pracy tej, tynki, które zapewne również były pokryte freskami, zostały na znacznej przestrzeni całkowicie zniszczone. Nie wykazały żadnych śladów malowideł: wnęka, glif, oraz przyległe części ściany.

W dalszym ciągu, poprawiono w górnej części nawy głównej żebra sklepienne, ponieważ zaś nie przyjmowały one bezpośredniego udziału w dźwiganiu sklepień, można było pojedyńcze cegły fasonowe, z których się żebra składały, wyjmować, oczyszczać ze starej zaprawy i umocowywać na właściwem miejscu, używając zaprawy czysto wapiennej. Ze względu na mającą nastąpić późniejszą restaurację fresków, wszelka domieszka cementu była w zaprawie dla żeber sklepiennych, rys i pęknięć w murze oraz sklepieniu — niedopuszczalna. W ten sposób przygotowano do dalszej pracy malarskiej sklepienie, oraz ściany nawy głównej do poziomu chóru.

Wypadki historyczne, których widownią był kraj nasz w jesieni 1918 r. i połączone z niemi zmiany ustroju państwowego i politycznego, zahamowały na pewien czas pracę nad konserwacją kościoła św. Trójcy.

W 1919 r., po obsadzeniu przez Ministerjum Sztuki i Kultury Urzędów Konserwatorskich, podjęto kroki w celu dalszego prowadzenia robót, przyczem prace malarskie, związane z konserwacja fresków, powierzono prof. Edwardowi Trojanowskiemu, który odmył i uzupełnił w nawach kościoła wszystkie malowidła, jakie z pod tynku dały się wydobyć.

Analogicznie do malowideł w prezbiterjum podajemy poniżej spis fresków na sklepieniach i ścianach obu naw świątyni.

Na sklepieniu — chóry anielskie, aniołowie, archaniołowie, pozatem w polach sklepiennych przy środkowej części ściany szczytowej symbole czterech ewangelistów: lew św. Marka, oparty na księdze (fig. 13), orzeł — silnie uszkodzony, widać tylko nogi ze szponami, wół — również uszkodzony — ocalały jedynie nogi, symbol czwartego ewangelisty zupełnie zatarty.

Żebra sklepienia bogato ornamentowane motywami roślinnemi i geometrycznemi (fig. 7).

Ściany obu naw ozdobione wizerunkami świętych i proroków, scenami biblijnemi ze Starego Testamentu, tudzież obrazami z życia Chrystusa. Widzimy więc, poczynając od ściany szczytowej, frontowej, od zachodu, idąc z lewa na prawo:

Rząd górny:

1) Postać św. Andrzeja, od piersi w dół zniszczona, wielkość naturalna, barwy brunatne, złote i błękitne.

2) Św. Jerzy zabijający smoka. Postać cała widoczna, smok uszkodzony, widać jedynie głowę i ogon. Tło ciemno-niebieskie, prawie czarne. Kolory — złoty (żółty), brunatny, zielonkawy, żółtawy i czerwonawy. Zwraca uwagę oryginalny kształt kołczanu, wiszącego u prawego boku świętego.

Obaj święci umieszczeni są po obu stronach frontowego okna gotyckiego.

W tym samym rzędzie po lewej stronie drugiego okna:

3) Prorok Daniel w lwiej jamie. Zachowany nieźle—został wydobyty na jaw prawie w całości. Kolory: żółty, czerwony, tło czarne z odcieniami niebiesko-zielonawemi.

4) Z prawej strony tegoż okna prorok Jonasz. Również nieźle zachowany. Kolory— czerwony, zielonkawy, złoty i szary.

Obie te kompozycje, jak i ornament w glifach, ściśle zastosowane do gotyckiej architektury okien, obalają w zupełności twierdzenie rosyjskiej Komisji Archeologicznej z 1903 r., która dowodziła, iż kościół św. Trójcy powstał z gruzów bizantyjskiej, kopulastej budowli w w. XIV, malowidła zaś pochodzą z czasów ks. Daniela Halickiego. Tymczasem stwierdzone jest, iż malowidła powstały w w. XV, jak widać na murach istniejącego gotyckiego kościoła. Rzut fundamentów kościoła o kształcie wybitnie kościelnym, pozwala twierdzić, iż kościół św. Trójcy,

wymieniony w aktach watykańskich w r. 1326, nie mógł być wzniesiony na gruzach centralnie założonej świątyni bizantyjskiej.

Wcześniejszych zaś wiadomości o kościele niema.

Uważać więc należy twierdzenie rosyjskiej Komisji Archeologicznej z r. 1903 za pozbawione wszelkich podstaw.

Nad tym rzędem malowideł po bokach obydwóch okien umieszczone są nad lewem oknem:

5) Dwa popiersia proroków z brodami, trzymających w rękach zwoje papieru, zapisane pismem staro-słowiańskiem.

6) Nad prawem oknem—dwa popiersia, zapewne kobiece (bez zarostu), w aureolach, jedna z nich trzyma w ręce krzyż pojedyńczy, druga zaś podwójny. Pole między postaciami—uszkodzone. Po bokach—stylizowane gwiazdy.

Dalej w tym samym górnym rzędzie na ścianie północnej:

7) Mojżesz (?), postać naturalnej wielkości w płaszczu żółtawo-różowym.

8) Adam—postać nat. wielk., całkowicie naga, z długą białą brodą, przepasana wieńcem z liści zielonych.

9) Obrzezanie Chrystusa w świątyni.

10) Chrzest Chrystusa w Jordanie.

Po obu stronach otworu na ścianie tęczowej dwa obrazy, stanowiące jedną scenę, mianowicie «Zwiastowanie»:

11) Po lewej stronie Archanioł Gabryel.

12) Po prawej Matka Boska siedząca na tronie. Rozdzielenie tej kompozycji na 2 części—zgodne z przepisami Hermenei. Obie postacie są pod względem malarskim najwybitniejszą kompozycją wśród malowideł kościoła św. Trójcy.

13) Nad łukiem tęczowym popiersia dwóch aniołów, połowa nat. wielk..

14) Chusta św. Weroniki, na której twarz Chrystusa ma wybitne piętno wschodnie. Chusta—żółta. Kompozycja ta zwana w Hermenei i podlinnikach «Mandiljon».

Ściana południowa—rząd najwyższy:

15) Postać męska, w aureoli, w szatach powłóczystych. Broda i włosy długie. Na głowie charakterystyczny kołpak. W ręku amfora o 2 uchach (fig. 12).

16) Nyża ostrołukowa—bogato ornamentowana.

17) Nawiedzenie N. M. P. przez św. Elżbietę—częściowo dołem uszkodzony (fig. 12).

18) Kompozycja zniszczona, bez możności wydobycia na jaw malowidła.

19) Nyża, jak (16) ze zniszczonem malowidłem.

20) Góra Ararat (?), widać postać ludzką, być może Noe, pozatem dwie postacie ludzkie, dwa węże, głowy byka i krowy. Obraz silnie uszkodzony, nie daje możności ścisłego zdefinjowania.

Rząd środkowy:

Rząd niższy, rozpatrywany w tym samym porządku, poczynając od lewego rogu nad chórem, na ścianie zachodniej (szczyt frontowy), uwidocznia, co następuje:

21) Zasłona żółta — uszkodzona.

22) Wnęka pod oknem gotyckiem, wyżej wspomnianem pod 2) oraz glify okienne, bogato ornamentowane. Motywy geometryczne. Kolory czarny, czerwony, niebieski, biały, żółty.

23) Pole zniszczone.

24) Zosłona szaro-fioletowa uszkodzona. Na niej wydrapane daty i podpisy, odczytane natychmiast po odbiciu tynków. A mianowicie:

Ioannes Izdebsky organista,
Ioannes Cap,
1656,
Cborkowsky Samuel,
1622,
Mathias de Kaczko,
A. D. 1553 (data niewyraźna),
I. Kotkowsky.

Prócz tych napisów, względnie wyraźnych, wiele innych, zniszczonych przez tynk i zatartych z biegiem czasu. Napisy pozostawiono, gdyż dają one wskazówki co do czasu powstania chóru w początku w. XVI.

W dalszym ciągu widzimy:

25) W glifach okna gotyckiego — bogaty ornament roślinny i taśmowy, w dalszej części nyży okiennej całkowicie zniszczony. Kolory ornamentów: czerwony, żółty, zielonkawy, niebieskawy, biały, czarny.

26) Pole zniszczone.

W tym samym rzędzie na ścianie północnej:

27) Pole uszkodzone.

28) Okno gotyckie. Na glifach bogaty ornament roślinny i taśmowy. Pod oknem, w nyży postać w aureoli i żółtym płaszczu, nie związana kompozycyjnie z całością. Postać około $^1/_3$ naturalnej wielkości. Nasuwa się przypuszczenie, iż kompozycja ta jest późniejsza, niż pozostałe i została spowodowana dobudowaniem chóru.

29) Przemienienie Pańskie, Chrystus w aureoli, dwaj aniołowie i trzej apostołowie, przerażeni światłością.

30) Wskrzeszenie Łazarza — uszkodzony.

31) Wjazd do Jerozolimy. Chrystus jedzie na ośle. Charakterystyczne maleńkie postaci ludzkie, zdejmujące z siebie suknie i rzucające je w ruchach gwałtownych po nogi osła.

Na ścianie tęczowej:

32) Uzdrowienie trędowatego.

33) Gościnność Abrahama. Trzy postaci uskrzydlone przy stole, zastawionym naczyniami różnego kształtu. Na drugim planie postać kobieca i męska na tle drzew. Kompozycja umieszczana według przepisów bizantyjskich zwykle w absydzie ołtarzowej.

Na ścianie południowej:

34) Postać w aureoli, siedząca wśród skał. Zapewne Chrystus na pustyni.

35) Dwa obrazy, przedstawiające Chrystusa dysputującego z grupą mężczyzn na tle średniowiecznych budowli. Być może, iż jest to dysputa z faryzeuszami (fig. 9).

36) Chrystus wśród skał, u stóp jego postać klęcząca. Silnie uszkodzony.

37) Nad chórem postać z lwem, silnie uszkodzona.

Rząd dolny:

W rzędzie jeszcze niższym pod chórem widzimy:

38) Siedmiu proroków w postawie stojącej. Każdy z nich w ramie prostokątnej — czerwonej. W rękach proroków widoczne zwoje papieru z napisami alfabetem staro-słowiańskim.

Na ścianie północnej w tym samym rzędzie:

39) Trzech proroków w postawie stojącej. Wielkość naturalna. Tło ciemne, niebieskozielone, wpadające w czarne. Kolory: żółty, fiolet, zielony i brunatny. Gotyckie belki chóru osadzone w aureolach lewego i środkowego proroka.

40) Uśpienie Bogarodzicy. Matka Boska na łożu w otoczeniu apostołów. W oddali postać Chrystusa w aureoli.

41) Trzy duże pola — całkowicie zniszczone. Pozostały ślady drzew i architektury.

Na ścianie tęczowej:

42) T. zw. Trimorfen czyli Deitus. Chrystus na tronie. Z jednej strony Matka Boska, z drugiej św. Jan Chrzciciel. Głowa świętego zniszczona.

Kompozycji tej, przewidzianej i opisanej w Hermenei, nigdy prawie nie brakuje między kompozycjami malarskiemi w świątyniach bizantyjskich. Jest to plastyczne przedstawienie pomysłu utworzenia Trójcy z Chrystusa, Marji i Jana Chrzciciela.

43) Czterech ewangelistów w postaciach stojących. Malowidło odznaczające się pięknym złocistym tonem.

Na ścianie południowej:

44) Matka Boska na łożu. Duszę, wylatującą z ust Matki Boskiej, przyjmuje anioł.

45) Postać leżąca na tle skał. Cała obandażowana. Obok stoją trzy postaci w aureolach.

46) Pięciu rycerzy w zbrojach stoi przed postacią w płaszczu czerwonym i koronie. Za tło służą mury i blanki zamku średniowiecznego. Obraz uszkodzony znacznie, gdyż prawie połowa jest zniszczona całkowicie.

47) Basztka obejmująca schody drewniane, prowadzące na chór. Na basztce, opisana na początku pracy niniejszej, kompozycja przedstawiająca Władysława Jagiełłę, klęczącego przed Matką Boską, siedzącą na tronie z Dzieciątkiem (fig. 6).

Kompozycja, przedstawiająca dobrodzieja kościoła, czyli ktitora, umieszczona po prawej stronie od wejścia do kościoła, jest typowym obrazem fundacyjnym. W znanych dotychczas obrazach fundacyjnych przedstawiany był fundator świątyni, ofiarowujący model kościoła Chrystusowi, siedzącemu na tronie. Archidiakon Paweł z Aleppo, opisując zwyczaj umieszczania obrazów fundacyjnych, pisze, iż portret fundatora umieszczany był wewnątrz świątyni na prawo od wejścia.

Nasza kompozycja naogół zgadza się z powyższemi wskazówkami, z wyjątkiem jednego charakterystycznego szczegółu. Mianowicie Jagiełło nie trzyma w rękach modelu świątyni. Można to uważać za potwierdzenie przypuszczenia, iż był on tylko fundatorem fresków, kościół św. Trójcy budował zaś któryś z jego poprzedników.

Na wieżyczce, na kotarze koło wejścia, wyskrobane nazwisko i data:

Sienicki Ioannes

1777.

Cały dół ścian nawy, na wysokości około dwóch metrów, ozdobiony malowanemi zasłonami w kolorach żółtym, szarym i brudno-czerwonym.

Zasługuje również na uwagę słup środkowy, podtrzymujący sklepienie obu naw., ozdobiony figurami świętych, umieszczonemi w kilku rzędach. Rzędy oddzielone od siebie pasami bogato ornamentowanemi. Kolory też same, co i w kompozycjach ściennych. Dół słupa — czarny. Fig. 7 przedstawia górną część słupa po odmyciu resztek pobiały i po zapunktowaniu.

Stefanja Zahorska.

KUBIZM I JEGO POCHODNE.

Ustalenie genetycznych związków i relacyj takiego zjawiska, jak nowa sztuka, jest rzeczą niewątpliwie trudną i po części ryzykowną. Jednak bynajmniej nie niemożliwą. Przyjrzawszy się baczniej temu, co jest, odkrywamy wyraźne nici biegnące w przeszłość, zarysowują się sploty ideowe łączące teraźniejszość z przeszłością w rozwojową i logicznie związaną całość.

W jednym z poprzednich mych artykułów o nowej sztuce [1]) starałam się wskazać na główne filozoficzne jej źródło. Na tragiczną walkę o wyzwolenie się z pęt agnostycyzmu i dotarcie siłą twórczego wysiłku jednak do absolutu. Widzę dwie zasadnicze drogi, któremi idzie ten wysiłek: drogę irracjonalizmu — uczucia — prowadzącą do expresjonizmu i drogę racjonalizmu — intellektu — wiodącą do kubizmu. Tak powstają dwa najbardziej zasadnicze kierunki nowej sztuki, mające jeszcze i tę wspólną cechę, że obydwa potrafiły z niesłychaną siłą obalić wszelkie nawyki tradycji, sprzeczne z ich ideologją, że miały odwagę dokonać zniszczenia, by zacząć budować odnowa. Ale poza wspólnem źródłem i wspólną negacją, niema między niemi bliższego współżycia. Ich drogi rozchodzą się na razie. W rozwojowych przemianach kubizmu i w tych kierunkach, które można uważać za zasadniczo od niego pochodne (jak konstruktywizm, puryzm, suprematyzm itd.) przebijają się całkiem nowe pierwiastki, tworzy się splot nowy, odbiegający od pierwotnego metafizycznego założenia i nie mający z ekspresjonizmem nic wspólnego. Aby ten rozwój i te przemiany zrozumieć, nie wystarczy oprzeć się tylko na tym jednym czynniku, jakim jest zwrot do metafizyki. Znaleźć trzeba źródła dopływów, których odmienna jakość zmienia zabarwienie całości.

W poszukiwaniu genezy tego nowego konglomeratu narzuca się znowu konieczność przyjrzenia się baczniej niedalekiej przeszłości. Źródła zasadniczego poglądu filozoficznego nowej sztuki tkwiły w drogach myśli ludzkiej drugiej połowy XIX w. Tam również poszukać należy zaczątków innych

[1]) Filozofja Expresjonizmu. Przegląd Warszawski. Styczeń, 1924.

współczynników jej rozwoju. Jeśli jednym syntetycznym rzutem oka zechcemy objąć najpoważniejsze zdobycze tego okresu, uderzą nas pewne przemiany najcharakterystyczniejsze i czynniki najistotniejsze, które tak głęboko przeorały psychikę człowieka, tak władczo wkroczyły w jego życie, że siła tego wpływu narzuca pytanie o stosunek ich do ówczesnej i współczesnej sztuki.

Jednym z tych czynników to rozwój badań przyrodniczych i powstała na jego tle teorja ewolucji. Dokonały one całkowitego przewrotu w stosunku człowieka do otaczającej natury. Świadomość genetycznej łączności z wszystkiemi innemi formami życia na ziemi, świadomość współzależności od wielkich praw natury zniwelowały dystans dzielący człowieka od niej. Przyrodniczy sposób patrzenia wszedł w krew nowoczesnego człowieka i stał się stałym współczynnikiem jego myślenia.

Równocześnie samopoznanie wyznaczyło nowe miejsce wszystkim wysiłkom myśli. Pojęcie względności. Jeszcze raz przemyślenie i nietylko samo stwierdzenie faktu, ale i przewartościowanie wszystkich wyników poznania i wszystkich możliwości poznania. Pojęcie względności staje się nienaruszalnem założeniem pracy myślowej i ustala specyficznie nowoczesny stosunek człowieka do siebie samego, do życia i bytu. To już nie oderwana od życia teorja, ale czynnik nieodłączny i charakteryzujący psychikę nowoczesnego człowieka.

W końcu czynnik trzeci: wspaniały, zdobywczy pęd techniki. Świadomy swych celów rozum zamienia nieubłagane prawa, którym sam podlega i które dławią istotę jego własnej ograniczoności, na podległe mu narzędzia, niemi zdobywa ziemię i tworzy nowe formy życia. Z tworu staje się twórcą, konstruktorem swoistych całości, których zasadą jest logika i celowość wobec swego przeznaczenia. Specyficzna duma i pewność siebie unosi się wraz z dymem fabrycznych kominów nad całą europejsko-amerykańską kulturą, wżera się w psychikę ludzi, stanowi nieodłączny czynnik całego sposobu życia nowoczesnego człowieka. Bez tej chełpliwej wiary w siłę swego konstruującego i organizującego rozumu, bez oparcia o technikę i organizację zbiorowej pracy, nowoczesny człowiek nie da się wcale pomyśleć.

Jeśli te trzy wymienione przez nas czynniki nie obejmują nawet całości dokonań ubiegłego wieku, to w każdym razie istnienie ich jest niewątpliwe i w każdym razie stanowią one pewne integralne momenty ówczesnej i współczesnej psychiki.

Powstaje pytanie, jaki jest ich stosunek do sztuki drugiej połowy XIX w.? Czy i jak się one w niej ujawniły?

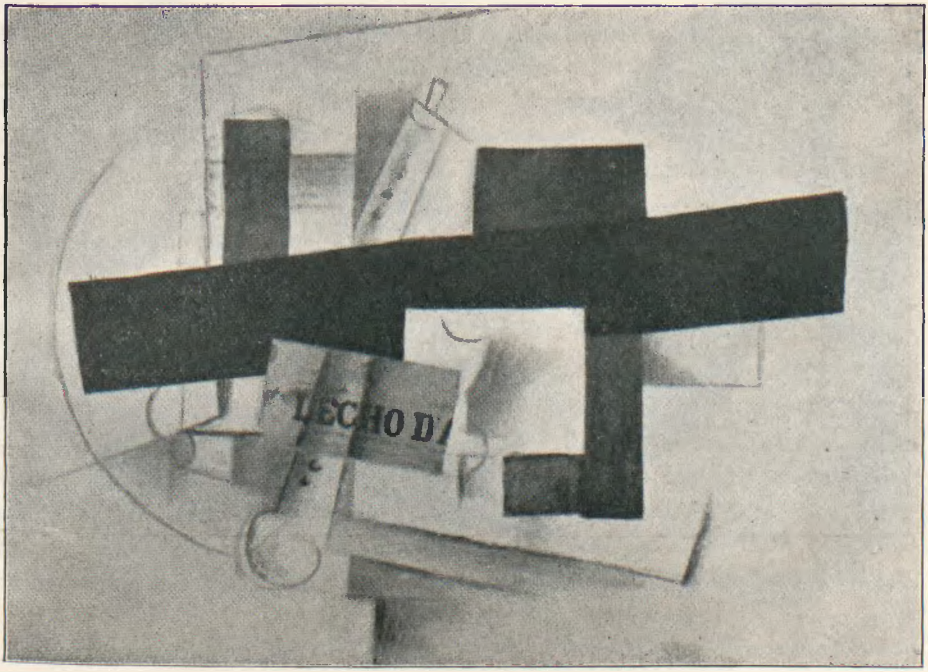
Dwa pierwsze z tych czynników odnajdziemy bez trudu w plastycznej sztuce ówczesnej. W impresjoniźmie niema tego antropocentryzmu, który charakteryzuje np. sztukę klasyczną, odrodzenie, a także i późniejsze epoki.





Picasso *Kobieta z mandoliną (olejny, 1911)*

Picasso *Kobieta w mantylce (olejny, 1910)*



Braque *Martwa natura z klarnetem (1913)*



Henryk Stażewski

Martwa natura (olejny)

W obrazach odrodzenia np. krajobraz lub wnętrze jest tłem, na którem ma się uwypuklić przedmiot największego zainteresowania — postać ludzka. Ona jest tym dominującym motywem, najważniejszem upostaciowaniem idei; zagadnienia formalne z nią związane są rozstrzygające dla formy całego obrazu. W impresjoniźmie następuje ideowe i formalne równouprawnienie wszystkich czynników przedmiotowych, drzewo, chmura, zwierzę, dom — wogóle wszystko, co istnieje w naturze, posiada tę samą ważność i ten sam stopień samodzielności bytowania na obrazie, co człowiek. Jedność i równorzędność tych przedmiotów wyraża się w poddaniu ich bez różnicy wpływom światła i atmosfery; właśnie ten czynnik jest ową instancją najważniejszą, niwelującą i jednoczącą zarazem tak, jak prawo natury niweluje i jednoczy wszystkie podległe mu objekty, nie wykluczając człowieka i jego życia. Przyrodniczy sposób patrzenia na świat, znoszący naiwny antropocentryzm, stał się istotnym czynnikiem psychiki człowieka XIX w. i znalazł swój dziwnie jasny i bezpośredni odpowiednik w twórczości artystycznej, stając się jednym z podstawowych założeń impresjonizmu.

O stosunku pojęcia względności do impresjonizmu mówiono i pisano już zbyt wiele, aby sprawę tę trzeba było raz jeszcze poddawać szczegółowej analizie. Impresjonizm — to właśnie malarskie konsekwencje, to najprawowitszy potomek pojęcia względności. Nie uznając niezmienności żadnego istnienia, żadnej stałości, żadnych granic, utopił w morzu względności wszelką określoną formę i byłby utopił sam siebie, gdyby nie jedna kładka na tym grząskim gruncie: przyznanie istnienia subjektywnemu wrażeniu barwnemu w pewnym punkcie czasu i przestrzeni. Ta wąska platforma wzroku i barwy pozwoliła nawiązać kontakt z impresjonizmem kierunkom, które przyszły po nim. Zresztą cały gwałtowny zwrot ku określoności formy, dążenie do uchwycenia przedmiotu jako stałego, niezmiennego bytu, które ujawniło się w kierunkach poimpresjonistycznych, uwarunkowane było właśnie owem konsekwentnem przeprowadzeniem pojęcia względności w impresjoniźmie.

A teraz, gdzie znajdziemy w sztuce czynnik trzeci? Ten czynnik pozytywny, w stosunku do samopoczucia wartości, który człowieka zdegradowanego pod wpływem przyrodniczego zniwelowania i poznania względności, postawił znowu na stanowisku władczem.

Dziwne, że właśnie tego czynnika brak jest w sztuce omawianego okresu.

W impresjoniźmie przejawia się tylko człowiek — twór natury, unicestwiający się sam, w uznaniu jej wielkości. Obserwator i odtwórca tego, co widzi. I to zarówno, gdy chodzi o wnętrze fabryki, krajobraz, czy portret. Temat nie wpływa na zmianę stanowiska. Nie wpływa również na tę zmianę fakt, że natura nie jest dla impresjonisty, ściśle biorąc, bytem samym w sobie, lecz tylko sumą wrażeń wzrokowych. Impresjonista jest zawsze poławiaczem

3

faktów i ich odtwórcą, a nie syntetykiem, budującym swój systemat na tle tych faktów w specyficznej mowie form sztuki. Dlatego też impresjonizm nie mógł stworzyć systemu ornamentacyjnego, który jest konstrukcją artystyczną najczystszego typu. Jest to typ sztuki, w której przeważa pierwiastek obserwacji, a nie konstrukcji.

Podobnie i w sztuce t. zw. stosowanej tego okresu, stojącej przecie tak blisko praktycznego życia i techniki, nie widać tej twórczości autonomicznej, konstruktywnej, opartej o pierwiastki w ścisłem znaczeniu twórcze, a nie odtwórcze, króluje tam zdumiewająca niecelowość formy, poszukiwanie wartości artystycznych właśnie poza obrębem tej celowości — i mgliste fantasmagorje na temat przyrody. Dziwniejsze to, że i architektura, będąca w istocie swej celową konstrukcją, nie znajduje innego wyjścia, jak — maskowanie tej swej istoty historyczną polewką, mieszaniną form, wyrosłych na gruncie innej psychiki, innych potrzeb i innych celów. Wyjątkiem jest tutaj tylko niewielka stosunkowo grupa zjawisk: amerykańskie drapacze nieba i pokrewne im budowle[1]), które rezygnując z wszelkich zapożyczań formalnych, stwarzają niejako miejsce na nowe wartości formalne, odpowiadające ich istocie. Wkońcu jeszcze zjawisko tak ciekawe i znamienne, jak wieża Eiffel w Paryżu, pierwszy objaw w Europie, w którym żelazna, matematycznie logiczna konstrukcja staje niezamaskowana we właściwej sobie formie, nie tyle doskonałej, ile swoistej i śmiałej.

Te wyjątki nie obalają jednak faktu zasadniczego. Mowa form nie umiała nawet w bezpośrednim kontakcie z techniką oddać jej zasady i zespolić się z nią organicznie. Oderwana od techniki nie miała z nią nic wspólnego ani wewnętrznie, ani zewnętrznie. Nowoczesny człowiek, poskramiacz sił przyrody, twórca i konstruktor, w sztuce pozostał raczej biernym i podporządkowanym. Swej twórczej dumy, swej tak znamiennej wiary w siebie samego w sztuce nie wypowiedział.

I jeszcze jedno: gdy w koncepcjach organizacji społecznego życia wybija się coraz bardziej na plan pierwszy idea zbiorowości, gdy rodzi się socjalizm i komunizm, kooperatywizm i syndykalizm — w sztuce panuje krańcowy indywidualizm. Gdy życie kształtuje się w myśl idei świadomego wysiłku zbiorowego — w sztuce rozstrzyga indywidualny impet i talent, a czynnik świadomej pracy schodzi na plan drugi.

Taki stosunek odwrotności nie jest wprawdzie zasadniczo niczem dziwnem.

---

[1]) Nie chodzi mi tu oczywiście o ich wartość artystyczną, która bardzo łatwo może być zakwestjonowana, ale o sam fakt ich istnienia w obrębie architektury. Również w tem, co mówię o impresjoniźmie, nie mieści się jego *ocena* z punktu widzenia wartości artystycznych, a tylko dążność do ustalenia jego stosunku do psychiczno-kulturalnego podłoża, z którego wyrósł.

Nie jest może pozbawiony pewnej ukrytej racji paradoks, że nie byłoby sztuki, gdyby nie było czynników psychicznych, zepchniętych z terenu czynnego życia. Ale stan taki stwarza zawsze możliwość reakcji i zmiany stosunku. I ta właśnie możliwość a nawet **konieczność reakcji** jest dla nas ważna. Czynniki, które stały się istotnemi częściami składowemi ludzkiej psychiki a które nie mogły wcielić się i wypowiedzieć poprzez istniejący system artystycznego ujęcia — w danym wypadku przez impresjonizm—musiały wcześniej czy później wydobyć się na wierzch, krzyknąć o swoje prawo bytu w sztuce i znaleźć swój wyraz, swoją formę.

Powstaje zjawisko dziwne, niszczenia i łamania wartości nietylko niepotrzebnych, ale i potrzebnych, potwornego nieomal skręcania się w sobie w konwulsjach twórczych i pozornie twórczych, nieartykułowane krzyki i przebłyski myśli — poto tylko, by przeświadomił się i narodził w formie jeszcze jeden czynnik, by otworzyła się jeszcze jedna możliwość rozwojowa sztuki. Zdaje się, że tego rodzaju wielkie procesy nie odbywają się w myśl teorji o ekonomji pracy.

Kubizm i płynące z niego konsekwencje stały się momentem wyzwalającym dla tych właśnie czynników, które tkwiąc w psychice i w całem nowoczesnem życiu, nie znalazły dotąd swego odpowiednika w sztuce. Nie tyle w kubiźmie samym, ile w pochodzących od niego kierunkach znalazły one swe ujście i swój najczystszy wyraz.

Samo powstanie kubizmu niema nic wspólnego z przejawianiem się w sztuce czynnika techniki i organizacji życia społecznego. Zagadnieniem, z którem przedewszystkiem rozprawia się Picasso i Braque jest przedmiot, trójwymiarowość i stosunek do płaszczyzny obrazu. Tkwi tu jeszcze spora doza negacji — punkt wyjścia jest właściwie typowo naturalistyczny, tylko tendencja odwrotna, tendencja pokonania założeń naturalistycznych. W 1906 i 7 roku zarówno Picasso jak Braque stoją właściwie jeszcze na gruncie naturalizmu. Malują «przedmiot», akt czy krajobraz, przedmiot ujęty wzrokowo i dotykowo, bez rozbijania tej wzrokowo-dotykowej jedności, choć z tendencją ujęcia jej w zamkniętą formę. Potem następuje okres analizy: przedmiot — jeszcze ciągle rozpoznawalny jako taki, lecz silnie zdeformowany — rozkłada się na szereg płaszczyzn mniej lub więcej geometrycznych, ułożonych tak, że powstaje twór bryłowaty, bryłowatość ta jednak jest jakby zróżnicowaniem powierzchni obrazu, a nie formą umieszczoną w iluzorycznej przestrzeni, idącej od powierzchni obrazu w głąb. (Picasso, «Dama w matyli»). Wkońcu trzecia faza wstępna: zupełne pokonanie założenia naturalistycznego, wzrokowo-dotykowa jedność przedmiotu rozbita na płaszczyzny, wypełniające

powierzchnię obrazu, już nierozpoznawalny jako taki przedmiot, rozłożony na pierwiastkowe, geometryczne formy ułożone obok siebie na płaszczyźnie obrazu. (Mniej więcej rok 1911—1912 ilustr.).

Dotąd jest to rozprawa z naturalizmem, z przedmiotem i trójwymiarowością w stosunku do płaszczyzny obrazu, rozbicie zewnętrznej rzeczywistości, przestrzeni i przedmiotu, walka i negacja, której pozytywnemi momentami jest tylko: 1) teza filozoficzna, że istota przedmiotu nie leży w tym wzrokowo-dotykowem wrażeniu, poprzez które go w życiu ujmujemy, lecz w prawidłowości zasady jego budowy; 2) zaczątki dwóch założeń formalnych: płaszczyzna obrazu jako zasadnicza rzeczywistość w malarstwie, która musi być zachowana i forma geometryczna jako czynnik budowy. W tym okresie Picasso i Braque idą mniej więcej równolegle obok siebie.

Jeśli się mówi o kubiźmie jako o objawie wyłącznie destrukcyjnym i analitycznym, to może to mieć zastosowanie zasadniczo tylko do zjawiających się w tej fazie czynników walki z założeniami naturalizmu. To co następuje jest już fazą pozytywną, fazą budowy. Oczywiście tylko w stosunku do obrazu, a nie w stosunku do przedmiotu, do rzeczywistości zewnętrznej. Zagadnienie przedmiotu, rozłożenie trójwymiarowej bryły na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu zostaje wogóle odrzucone. Forma geometryczna, która w fazie ubiegłej była wynikiem analizy przedmiotu, staje się teraz najważniejszym czynnikiem budowy obrazu, bez żadnego związku z genetycznem swem podłożem — z przedmiotem.

Budowa obrazu. Oto jest zasadnicze zagadnienie kubizmu. Na tej drodze przodem idzie Braque. Obok niego Picasso, Albert Gleizes, Herbin, Juan Gris, Marcoussis, de la Fresnaye i in. Widoczne jest z tego, że kubizm zrodził się we Francji i tam przedewszystkiem ma swych klasycznych przedstawicieli.

W Polsce kilka obrazów o najczystszym typie kubistycznym mieliśmy sposobność oglądać na wystawie «Bloku» w Warszawie w marcu b. r. Były to utwory Henryka Stażewskiego. Zamieszczona obok ilustracja jednego z nich — jakkolwiek bezbarwna, więc pozbawiona najważniejszego współczynnika budowy, może posłużyć za przykład do przeprowadzenia analizy formalnych zamierzeń kubizmu. Zreprodukowany obraz nie jest ostatnim wyrazem poszukiwań ani kubizmu wogóle, ani artysty w szczególności. Centralnym punktem kompozycji jest jasna plama dzbanka, którego pochylenie na prawo stwarza pewien zawiązek ruchu kołowego od góry ku dołowi. Ułożenie płaszczyzn na prawo od dzbanka, szczególniej jasnej płaszczyzny z trzema wgłębieniami i ciemnej z eliptycznym motywem ornamentacyjnym, daje ruch kołowy w kierunku odwrotnym, od dołu ku górze, który ma zrównoważyć ów ruch poprzedni. Pewna dynamika ruchu ujawnia się również w kontu-

rach płaszczyzn jasnej i ciemniejszej w górnym lewym rogu obrazu. Uspokojenie i wstrzymanie całego tego zawiązku ruchliwego następuje głównie przez wprowadzenie jasnych, długich form, przekątnie od dzbanka w dół zdążających, które wybiegając poza sferę ruchu i opierając się o granice obrazu są jakgdyby dźwigarami przytrzymującymi środek ruchomy. Ciemna plama, o którą opiera się dzbanek, działa przez oś poziomą, na której się rozwija i ciężar swej barwy, jak podstawa spokojna i nieruchoma. Krańcowe plamy otaczające całość kompozycji spajają i zamykają ją. Tak więc założenie dynamiczne zostaje przezwyciężone i z zawiązków ruchowych powstaje całość statyczna. W tem całem zagadnieniu odgrywa rolę nietylko układ plam i ich kształt, ale — i to w pierwszym rzędzie — barwa. Jasna, lekka plama na lewo od dzbanka zostaje przytrzymana ciężarem ciemnych plam ponad nią, ciemne plamy na prawo od dzbanka ciążyłyby za bardzo, gdyby nie umniejszenie ich ciężaru przez jasny motyw ornamentacyjny i jaśniejszą plamę od góry i na prawo od nich. Ta sama rola zmniejszenia ciężaru przypada jasnej plamie (jakby papierosy) umieszczonej na tle ciemnem, w dole na lewo. Ciężar plamy normuje się zatem zarówno intensywnością barwy, jasnością tonów, jak również różnicami fakturowemi (nakładane ciemne plamki na płaszczyznach na lewo od góry i na prawo, pasemka na białej plamie na prawo, zbite i gładkie nałożenie barwy na ciemnej plamie podstawy itd.). Zróżnicowanie przestrzenne przeprowadzone tylko jako wybijanie się na plan pierwszy plam jasnych lub intensywniejszych, wobec ciemniejszych i mniej intensywnych; płaszczyzna obrazu jednak nie została przebita żadną iluzją przestrzeni.

W przeciwieństwie do dynamicznego charakteru kompozycji Stażewskiego, kompozycja Gleizes'a jest raczej statyczna. Zawiązkiem kompozycyjnym jest jasna plama pośrodku, przypominająca jakby cytrę. Zaznaczona jest w niej wybitnie oś pozioma a równocześnie, w pionowych linjach i w prostokątnej formie pośrodku niej oraz w czarno-białych pasemkach powyżej, wprowadzone jest przeciwstawienie tej osi, t. j. oś pionowa. Na tem przeciwstawieniu dwóch zasadniczych kierunków, zaznaczonem najwyraźniej przez przecięcie całej płaszczyzny obrazu osią poziomą i pionową oraz na stopniowem wyrównywaniu przeciwstawienia zapomocą form łukowatych, rozwija się cała kompozycja. Ciemna, ciężka plama na lewo od cytry wybitnie zaznacza ową tendencję pojednawczą, wyrażoną formą łukowatą; ale w poziomym konturze tej plamy na lewo od dołu powraca oś pozioma. Dwie plamy, ciemniejsza i jaśniejsza, w dół od cytry, są rytmicznym powrotem motywu: łuk i linja pozioma. Prawa strona obrazu podtrzymuje motyw pionowego kierunku. Na peryferjach obrazu łuk — wyrównanie — zwycięża coraz wyraźniej i logicznie przechodzi w ostateczne zamknięcie, w elipsę. Ciężary

plam są przytem doskonale zrównoważone: jasna cytra opiera się na ciemniejszej plamie poniżej, ciężka forma na lewo od góry znajduje swą przeciwwagę w mocnem, ciemnem opasaniu półelipsą całej prawej strony obrazu. Formy leżą mocno na sobie a przeciwstawienia kierunków, starannie równoważone, nie burzą nigdzie poważnej statyki form.

Oczywiście przeprowadzenie analizy na bezbarwnej ilustracji jest rzeczą niewdzięczną. Tam, gdzie nie zachodzą żadne przedmiotowe lub tematyczne asocjacje, a forma jest uproszczona niemal do monotonji, tam rola barwy, jej ton, natężenie i wzajemne oddziaływanie staje się jeszcze ważniejsze, aniżeli w każdym innym obrazie, jest integralną i nie dającą się opuścić częścią kompozycji.

Wspomnieć należy jeszcze o ostatnich próbach kubistów (Braque, Marcoussis, de la Fresnay, Lurçat itd.), wprowadzenia zamiast formy geometrycznej, formy organicznej, zaczerpniętej z pewnych przedmiotowych motywów. Zasadą budowy obrazu pozostaje ta sama: płaszczyzny zróżnicowane kształtem, barwa i faktura ułożone w spoistą całość na płaszczyźnie obrazu, lecz formy te nieumiarowe i bardziej różnorodne dają w całości pewne asocjacje przedmiotowe (Braque — postać kobieca, — Marcoussis — martwa natura z jarzynami itd.). Podchwycono te objawy w obozie przeciwników kubizmu z wielkiem zadowoleniem i krzykiem, widząc w tem — zbyt pospiesznie — zapowiedź powrotu marnotrawnych synów. W istocie jednak — jak świadczą dalsze próby tych malarzy i ich wypowiedzenia [1]), nie jest to powrót do przedmiotu w sensie oddania przedmiotu, lecz tylko dążenie do wzbogacania formy, zasadniczo niezależnej od rzeczywistości zewnętrznej.

Tak więc czysty kubizm [2]) uważa obraz za konstrukcję form, zróżnicowanych pod względem kształtu, wielkości, barwy i faktury, a spojonych bez-

---

[1]) «On apercevra rapidement que dans ces terrains individuels croît une notion nouvelle issue de l'idée initiale se précisant, qui tend vers une réalisation plastique de *création* et s'éloignant toujours plus de la vieille notion que ne satisfait plus de *représentation* objective». Albert Gleizes, 1924.

[2]) Z broszury Alberta Gleizes'a o kubiźmie (Berlin 1922) przytaczam następujące wyjątki, streszczające niektóre zasady kubizmu: «Malarstwo jest sztuką ożywienia płaszczyzny... malarz musi malować w dwóch wymiarach». «Malarz musi się liczyć z wpływem światła na zamalowaną płaszczyznę». Światło uznane jest zatem tylko jako czynnik poza obrazem działający. «Zadaniem malarza jest... przenieść trójwymiarowość płaszczyzny, nie zaś pośredniczyć w przypominaniu trzech wymiarów na płaszczyźnie». «Prawda leży poza wszelkim realizmem i osiągnąć ją można tylko przez wewnętrzną strukturę». «Dzieło sztuki nie jest wynikiem fantazji lub wybryku. Posłuszeństwo wobec pewnych stałych praw jest konieczne i wykonuje się przez regułę i metodę». Najważniejszem prawem jest prawo równowagi. Pozatem 4 zasady: «1) Zmierzenie płaszczyzny. 2) Znajomość zasad równowagi. 3) Nauka o prawie zasadniczem. 4) Nauka o kontrastach barwnych.

względną równowagą w zamkniętą całość na płaszczyźnie. Dopuszcza plastyczność o tyle tylko, o ile użycie jasnych i ciemniejszych tonów, barw wstępujących i występujących i różnice fakturowe wywołują wrażenie pewnego stopniowania plastycznego i pomagają przy centralizacji układu. Możliwe jest użycie osi przekątnych na płaszczyźnie i form dynamicznych, całość jednak musi w rezultacie dać wrażenie spokoju i zamknięcia w sobie.

Trzeba wmyśleć się w trudności, które taki program nastręcza, by zrozumieć, że tego rodzaju subtelne ważenie ciężaru formy w związku z intensywnością barwy itd. jest pracą, wymagającą ogromnego wysiłku i wprawy, a przedewszystkiem ogromnego opanowania siebie. Że jest to subtelna praca konstrukcyjna, przy której drobne przesunięcie pędzla już może zburzyć całą misterną równowagę budowy. Ci, którzy przystępują do obrazu kubistycznego z założeniami naturalizmu, którzy szukają przedmiotu, widzą oczywiście tylko niezrozumiałe i dowolne — bo przedmiotowo nieuzasadnione — geometryczne figury. Zrozumieć je można oczywiście tylko, zrozumiawszy zasadnicze założenie i wtedy dowolność zamieni się na logikę konstrukcji form, a rzekome szaleństwo na srogą dyscyplinę, wymagającą więcej może wysiłków, aniżeli n. p. uchwycenie podobieństwa w portrecie. Inna rzecz, jaka jest ostateczna wartość tej dyscypliny — o tem pomówimy później — ale, że nią jest i że niewątpliwie ma swoją wartość, temu niepodobna zaprzeczyć.

Przy bliższem przyjrzeniu się staje się również zrozumiałe, dlaczego kubiści uważają klasyków odrodzenia, lub późniejszych n. p. Ingres'a za swych protoplastów. Opierają się tutaj na wspólności założenia budowy obrazu, jako naczelnego zadania. Wprawdzie konstrukcja form u Rafaela ma ponadto swój przedmiotowy i tematyczny odnośnik, nie zmienia to jednak zasadniczo faktu, że ta budowa obrazu, która jest ideałem kubistów, z niezmierną konsekwencją jest u niego urzeczywistniona, inne są tylko środki i inne ideowe podłoża, kubizm wyciąga niejako zasadę budowy i daje ją w formie najprostszej i skondensowanej. Daje faktyczną formę trójkąta lub trapezu tam, gdzie u Rafaela lub Leonarda podobna figura kompozycyjna da się skonstruować na podstawie faktycznych i idealnych linij. Zasada ekonomji środków i matematycznej jasności — tam ukryta — tu staje naga i rezonersko zimna.

Bardzo bliski kubizmu jest puryzm, jeden z kierunków powstały we Francji z klasycznego kubizmu. Najwybitniejszymi jego przedstawicielami są Ozenfant i Jeanneret.

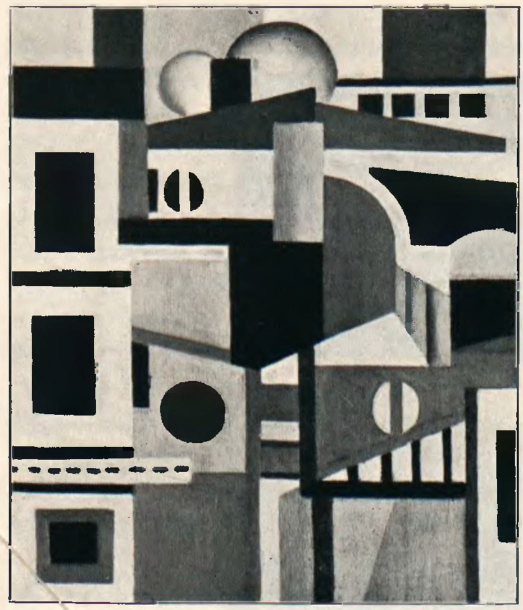
Stosunek puryzmu do przedmiotu jest nie tak analityczny i destrukcyjny jak w kubiźmie, lecz raczej reformatorski, «Purification de la nature» — a więc wydedukowanie z przypadkowości kształtów w naturze form pierwiastkowych, geometrycznych, które są podstawą naturalnego kształtu. Przed-

miot pozostaje więc na obrazie, ale w swej formie «oczyszczonej», sprowadzonej do formuły geometrycznej. Uzasadniając konieczność użycia formy geometrycznej Maurice Raynal powiada, że nie chodzi tu o metafizyczną istotność kształtu przedmiotu, powołuje się na określenie Kanta, że piękne jest, co się ogólnie podoba i twierdzi, że forma geometryczna w puryźmie odgrywa rolę właśnie tego objektywnego czynnika piękna i dlatego zostaje użyta — bez uzasadnienia metafizycznego. Pozostawiając przedmiot, puryzm nie neguje zasadniczo i przestrzeni w obrazie, ale dokonuje na niej tego samego oczyszczenia, czyli stwarza z przestrzeni, tak samo jak z przedmiotu, formę geometryczną. W konsekwencji uznaje warstwowe ułożenie kształtów, względnie zachodzenie przedmiotów na siebie.

Do budowy obrazu przystępuje puryzm z tem samem założeniem stworzenia zrównoważonej konstrukcji plam, co kubizm. Idzie tutaj jeszcze dalej może: dążenie do bezwzględnego spokoju i równowagi doprowadza do unikania osi przekątnych, natomiast osi pionowe i poziome są podstawą układu form w tej prostopadłościennej przestrzeni, równoległej do płaszczyzny obrazu.

Na załączonej reprodukcji (Ozenfant — Martwa Natura) zaobserwować można dokładnie owo zasadnicze dążenie do statycznej konstrukcji plam. Główne założenie obrazu, to przeciwstawienie dwóch plam: białej (filiżanka i szklanka) i czarnej (butelka). Chcąc dać oparcie dla plamy ciemnej, Ozenfant pokrywa dolny plan obrazu barwą czarną, którą — celem zmniejszenia jej ciężaru — rozbija wprowadzeniem barwy szarej (trójkątna podstawa kieliszka). Ta sama czarna barwa powraca w wąskim pasie od strony prawej i od góry. Przeciwstawienie — t. j. barwa biała przechodzi z plamy zawiązkowej w wydłużenie podstawy szklanki, powtarza się w wąskiej listewce na prawo i w szklance na lewo. Rozłożenie zmierza do utrzymania równowagi, jednak w danym wypadku z nieco wątpliwym skutkiem. Na pozostałej płaszczyźnie obrazu przeciwstawienie czarno-białe zmienia się na pogodzenie i wyrównanie, dokonywujące się przez barwę szarą, ściemniającą się w sąsiedztwie czarnej i jaśniejącą w sąsiedztwie białej. Dążenie do statyki w kompozycji ujawnia się jeszcze w jednym czynniku: oto kształty zdają się opierać jeden na drugim, co nadaje całości charakter stania i spokoju. Zgeometryzowanie przestrzeni widoczne jest w skonstruowaniu prostopadłościanu równoległego do płaszczyzny obrazu, stanowiącego jakby ową iluzoryczną przestrzeń, w której wszystkie formy są umieszczone.

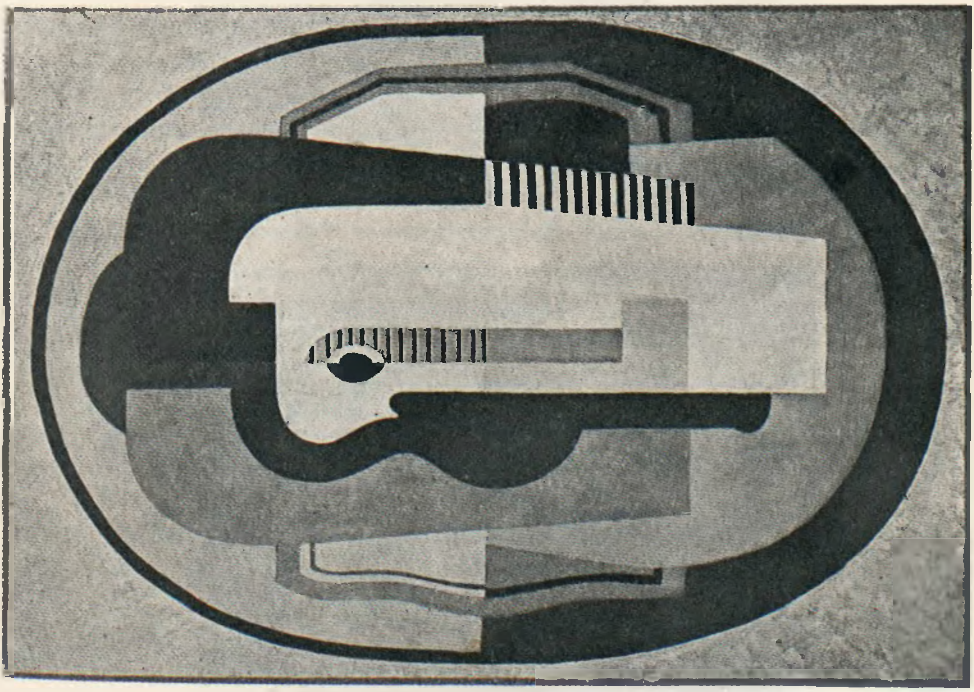
Przechodząc zkolei do dalszych pochodnych kubizmu, możemy nie zmieniając zupełnie punktu widzenia, dotknąć zlekka suprematyzmu. Jeśli powiem, że suprematyzm jest do pewnego stopnia wstępnem ćwiczeniem do kubizmu, to wynikałoby z tego, że odmawiam mu prawa bytu, jako samodzielnemu kierunkowi w sztuce. Nie cofam się przed tą konsekwencją. Z nie-



F. Leger *Kompozycja (olejny)*



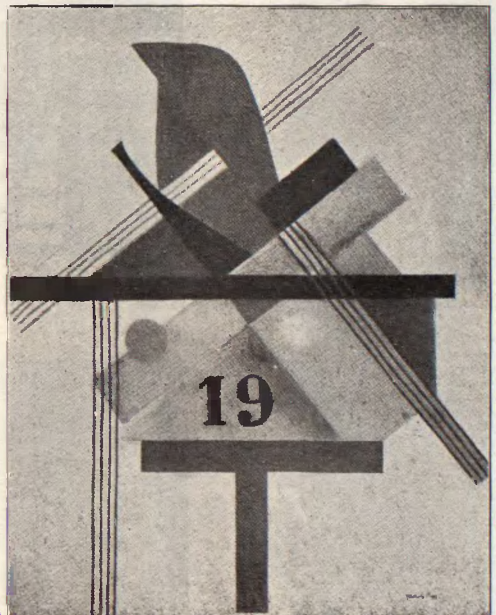
Ozenfant *Obraz*



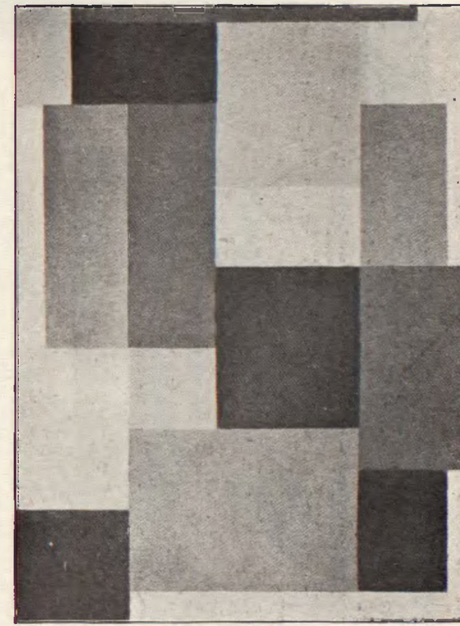
Albert Gleizes *Obraz (1922)*



Marja Nicz-Borowiakowa
Kompozycja (olejny)



Mobelly-Nagy



Doesburg

słychanem samozaparciem stara się ten kierunek, (obrazy Strzemińskiego na wystawie Bloku), którego twórcą jest Malewicz, rozwiązać zagadnienie równowagi formy w związku z intensywnością barwy i różnicami fakturowemi, na formach na siebie nie zachodzących, ułożonych w pewnej od siebie odległości. Operuje przytem formami niekoniecznie geometrycznemi, komplikując zagadnienie przez użycie form nieumiarowych, ale upraszczając je znowuż przez ograniczanie się wogóle do niewielu form w obrazie. Wkrada się tu co prawda małe nieporozumienie, mianowicie płaszczyzna między poszczególnemi formami zamienia się na — tło. A jakżeż można mówić o tle, jeśli chodzi tylko o konstrukcję samych form; tło — to już pewien symbol przestrzeni, a wartości konstrukcyjnej może nabrać wtedy tylko, jeśli zamieni się na określoną formę. Niemniej jednak wiele cennych, technicznych zdobyczy mieści się w tych niepozornych plamach i plamkach. Szkoły malarskie znalazłyby tu bogaty materjał i powinny go uwzględnić.

Mówiąc o kubistach francuskich nie wspomnieliśmy o jednej ciekawej francuskiej indywidualności, a mianowicie o Fernandzie Léger. Zasługuje on mojem zdaniem na osobną rubrykę, mimo, iż zasadniczo należy do kierunku kubistycznego; jest on bowiem zjawiskiem łącznikowem nie tyle może historycznie, ile formalnie i ideowo. Léger podpisał również cyrograf zrównoważenia konstrukcji na płaszczyźnie. Ale formy, któremi się posługuje, to już nie bezwzględnie płaskie twory. Są to walce długie, lub krótkie, grube lub cienkie, krążki i kręgi, coś jakby śruby i pasy transmisyjne. Zachowana jest pewna plastyczność tych form. W abstrakcyjną logikę form w kubiźmie wkrada się pewna przedmiotowa asocjacja. Pokrewieństwo tendencyj i ideałów ujawniło się tutaj w pochwyceniu i przejęciu form z zaprzyjaźnionej duchowo dziedziny. Wyobraźnia Léger'a, kierowana ideałem matematycznej jasności i prawidłowości natrafiła na świat maszyny — ucieleśnionej logiki konstrukcyjnej — i zaczerpnęła z niego motywy formalne. Nie chodzi oczywiście o namalowanie maszyny. Nie «oddanie» lecz «konstruowanie» jest i tutaj założeniem. Bierze więc tylko luźne motywy z maszyny i to, co z nich konstruuje, jest to obraz, powstały z form o charakterze najczęściej dynamicznym, których rytmiczny układ daje pewną koncentryczną całość. U Léger'a brak jednak często zamknięcia kompozycji. Widać to również na załączonej reprodukcji, gdzie wprawdzie jest koncentryczny zawiązek kompozycyjny, ale leżące poza nim formy ucięte są przypadkowo, bez formalnego zamknięcia.

Dla nas najciekawsze w twórczości Léger'a jest właśnie owo jasne uwypuklenie się ideologji, owa asocjacja maszynowa, która jest jakby ogniwem, wiążącym kubizm z dalszą i nader charakterystyczną jego pochodną, t. j. z konstruktywizmem.

Obóz konstruktywistyczny ma swoich najwybitniejszych przedstawicieli nie tyle może we Francji, ile w Rosji, Holandji, Belgji, Niemczech, Węgrzech itd. Literatura bardzo bogata i sformułowanie programu wyjątkowo jasne. A jest to program już nietylko formalny i nietyle może oparty na założeniach filozoficznych, ile raczej społecznych. Wyzbywszy się wszelkich przedmiotowych i tematycznych uzasadnień, odrzuciwszy po części założenia metafizyczne — jak to się ostatnio w kubiźmie stało — artyści mieli do wyboru dwie drogi: albo forma dla formy [1], albo też forma w zastosowaniu do jakiegoś celu. Tym celem stał się przedmiot praktycznego użytku, zastosowanie formy do praktycznego życia. Próżnia między ogółem społeczeństwa a artystami, choć znoszono ją brawurowo i rzekomo obojętnie, musiała jednak wywołać reakcję i dążność do wyrwania się z izolacji i do wkroczenia w życie. Tak powstał konstruktywizm. Kubizm, wyrwany ze swej muzealnej abstrakcyjności, na swym sztandarze wypisał wewnętrzne i zewnętrzne braterstwo z techniką i chce wejść w życie, by kształtować jego plastyczne formy. Forma dla formy — to kubizm, forma dla praktycznego życia — to konstruktywizm.

Jeżeli jednak w źródłach kubizmu leży metafizyczne dążenie do istotności przedmiotu, szukanie logosu, to konstruktywizm, wykarmiony siłą popędową motorów i turbin, zdecydowanie odrzeka się od wszelkiej tendencji metafizycznej. «Sztuka konstruktywna zrywa z transcendentalizmem. Żywotność swą widzi — «nie w głoszeniu chwały absolutu» — lecz w woli tworzącej według logicznych praw własnej świadomości i własnej, imanentnej energji». «Wobec ciągłego rozwoju nauki i cywilizacji ostać się może tylko taki światopogląd, który szuka teorjopoznawczej pewności nie w mglistych absolutach, lecz w odkryciu funkcjonalnych związków, zachodzących między poszczególnemi gałęźmi społecznego i gospodarczego życia». «Całe zagadnienie religji załatwić można jednem, obojętnem wzruszeniem ramion». Lecz «obojętność transcendentalna nie oznacza anarchji, gdyż «nie zaprzecza prawidłowości naukowego myślenia i cywilizacyjnej pracy». Jedyne zatem co się ostaje, to logiczne myślenie i praca cywilizacyjna. Chodzi o «silne związanie z życiem materjalnem, o życie fizyczne, o umysł czysty, jasny, przedmiotowy». «Sztuka konstrukcyjna z radością poddaje się objektywnemu porządkowi, ścisłej prawidłowości, jasności świadomego życia. Wyznaje swe pokrewieństwo umysłowe, formalne i wspólność materjału z techniką maszynową i architekturą techniczną» [2].

---

[1] «.... obraz nic nie opowiada nic nie wyraża, nic nie odtwarza — on jest, istnieje». W. Strzemiński, Blok nr. 2.

[2] Ernö Kallai: «Społeczne i umysłowe perspektywy sztuki konstruktywnej». »Ma«, (Węgry) nr. 8, rok VIII., sierpień, 1922.

Na tej pozytywistyczno-materjalistycznej podstawie, z której w imię logiki i jasności wyrzucone są wszelkie czynniki emocjonalne i racjonalne, buduje się pewien program społeczny, wkraczający już bezpośrednio w koncepcję pracy artystycznej. W przyszłem społeczeństwie «jednostka zatraci... swe znaczenie, które miała w okresie mieszczańskiego indywidualizmu. Będzie czynnikiem składowym, poprzez który rozwija się niestrudzona aktywność społeczna pracy i radości». «Sztuka konstruktywna zwraca się ku perspektywie życia społecznego, potężnego w każdym momencie i spojonego w porządek architektoniczny». «Rozwój i żywiołowość sztuki konstruktywnej zapewnione są przez jej związek z cywilizacyjną gospodarką i społecznemi podstawami życia». Temi podstawami są «organizacja i centralizacja, techniczne urządzenia i zasada zbiorowej użyteczności» [1].

Ideał społeczny może niewszędzie wyrażony jest tak jasno, jak w przytoczonym artykule, ale przebija z mniejszym lub większym radykalizmem z większości enuncjacyj i odzwierciadla się bezpośrednio w sformułowaniu programu artystycznego. A mianowicie: konstruktywizm dąży do: «Nowego uformowania życia w myśl naszej nowoczesnej świadomości uniwersalnemi środkami wyrazu, w przeciwieństwie do każdej subjektywnej produkcji artystycznej, przeważnie uczuciowo zabarwionej». — Do «rozwiązania praktycznych zadań w duchu nowoczesnej metody pracy, w przeciwieństwie do twórczej, subjektywnie ograniczonej improwizacji». Metody pracy: «Ekonomja pracy. Do wykonania zadań, narzuconych przez życie dzisiejsze, nie wystarcza inicjatywa jednostki. Kollektywna współpraca jest praktyczną koniecznością (nowoczesne metody organizacji). Przez organizację czynności twórczej umożliwia się wszystkim rozwiązywanie realnych zadań (rozszerzenie pola twórczości) i podnosi się produktywność indywidualną» [2].

Kollektywizm na całej linji. Nietylko jako decydujący czynnik w ustroju społecznym, ale jako podłoże twórczej pracy artystycznej. Obok kollektywizmu — maszyna, ideał jasności, celowej organizacji, produkcji dla mas, ekonomji pracy itd. Wszystko to w idealnie antyseptycznej atmosferze świadomości i rozumu, oczyszczonej z wszelkich bakteryj emocjonalnych. Gdyby istnieli ludzie bez indywidualizmu, bez podświadomości, bez irracjonalizmu, bez uczucia — nie byłoby bodaj idealniejszej sztuki — jak konstruktywizm.

Nie podobna jednak zaprzeczyć, że w samej tendencji — nienowej zresztą — zbliżenia się do życia i do technicznej produkcji tkwią pierwiastki zdrowe. Gräff (Niemiec) robi samochody i samoloty (jest przytem inżynie-

---

[1] l. c.

[2] De Stijl, Redaktor Theo van Doesburg. Gravenhage (Holandja) nr. 5, rocznik VIII. Sierpień, 1922.

rem), słynny Tatlin (Rosjanin) szyje buty i palta, Rodczenko (też Rosjanin) zajmuje się prócz samochodów specjalnie reklamą i nakładem książek itd. itd. Naczelną zasadą tej twórczości pod hasłem praktycznej zastosowalności jest bezwzględne przystosowanie się do użytkowości przedmiotu, do materjału i techniki jego produkcji. Nie chodzi o tworzenie ozdób na przedmiocie, chodzi raczej o samo uformowanie przedmiotu jako bryły lub płaszczyzny, o wydobycie wartości estetycznych z ukształtowania — konstrukcji — jego niezbędnych części składowych, przy zastosowaniu form jak najprostszych (ekonomja środków), przeważnie geometrycznych i z dążeniem do stworzenia całości logicznej, jasnej i zrównoważonej.

Bardzo widoczny i częściowo nowatorski jest wpływ konstruktywizmu w drukarstwie. Dążenie do urozmaicenia układu, przy zachowaniu równowagi i jasności, zastosowanie ozdób czysto drukarskich, stwarza pole do nowych pomysłów, często ciekawych, choć nieraz poronionych, w każdym zaś razie opartych na tendencji wykorzystania wszystkich możliwości tkwiących w samej technice i wzbogacających artystyczne możliwości drukarstwa. Zasadniczo jednak, stając na stanowisku praktycznej użytkowości, musiał konstruktywizm uznać architekturę za sztukę naczelną, najbardziej syntetyczną, której wymogom podlega malarstwo i rzeźba. Zagadnienia architektury wychodzą już poza ramy niniejszego artykułu. Zaznaczyć tylko mogę, że architekturę uważa konstruktywizm za «konstrukcję form plastycznych, ograniczonych zrównoważonemi stosunkami barwnemi na płaszczyźnie» [1]. Z tego punktu widzenia malarstwo jest dopełnieniem architektury, współdziałając z nią w wytworzeniu zrównoważonej monumentalnej całości.

Poza konstruktywizmem, jako «sztuką stosowaną», istnieje jednak jeszcze konstruktywizm jako twórczość niezależna, albo — powiedzmy — przygotowanie się do twórczości przyszłej, praktycznie zastosowalnej.

W tym odłamie spotykamy zasadniczo dwa typy konstrukcji: konstrukcje na płaszczyźnie i konstrukcje plastyczne. Typem płaszczyźnianych konstrukcyj są załączone reprodukcje dzieł Mohollyɀ-Nagy, Mondrian i Żarnowerówny. U Mohollyɀ-Nagy jest założenie wyraźnie statyczne przez użycie formy w kształcie T, na której opiera się cała kompozycja. Osi przekątne górnej części kompozycji są mimo użycia różnych plam i różnego natężenia barwnego jednak przemyślnie zrównoważone, a nieumiarowa, ciemna plama szczytowa zamyka całość architektonicznie pomyślanej konstrukcji. Charakterystyczne jest użycie prócz plam — linij, które powtarzają się często w tworach konstruktywistycznych i nadają im charakter jakgdyby ornamentacyjny. Powtarzają się one także u Mondrian w kompozycji opartej na rytmie, nie

[1] Theo van Doesburg: Architektura, jako sztuka syntetyczna. «Ma», nr. 7, lipiec 1922

mającej centralnego punktu i robiącej dlatego wrażenie motywu z dywanowego lub posadzkowego ornamentu. (U Mohollу-Nagy też niema ścisłego zamknięcia kompozycji i też istnieje możliwość narostu, jakkolwiek układ jest scentralizowany i logicznie spojony). Dążąc zasadniczo, do równowagi, konstruktywizm posługuje się praktycznie zarówno formą dynamiczną jak i statyczną, układem rytmicznym i ciągłym zarówno jak scentralizowanym i otwartym lub zamkniętym.

W konstrukcjach plastycznych — nie omawiam ich dokładnie, ponieważ w artykule tym ograniczam się do zagadnień malarskich, — spotykamy rzeczy w materjale i w koncepcji oparte o architekturę. Wyraźne jest przytem dążenie do stworzenia monumentalnych, zrównoważonych całości przy użyciu mniej lub więcej geometrycznych brył, przenikających się wzajem, lub na sobie opartych, ograniczonych prostemi płaszczyznami i zdecydowanemi konturami. Efekty światło-cieniowe są obliczane przy załamaniach płaszczyzn lub przy obróbce materjału (gładkiej czy też chropowatej) względnie przy kombinowaniu materjałów różnych. Drugi typ zasadniczy to twory o bardziej technicznym charakterze. Koła, szyny, sprężyny, śruby, wszystkie części składowe maszyn i zasada ich celowej organizacji, powtórzone sa tutaj z opuszczeniem tylko ich praktycznej celowości — w całej różnorodności materjału (metale, drzewo, szkło, skóra itd. itd.); celem: wykombinowanie stosunków formalnych, współdziałanie płaszczyzn i przestrzeni, barw właściwych danemu materjałowi, lub nałożonych.

Sądzę, że do zrozumienia konstruktywizmu, jako całości, wystarczy to, cośmy dotąd o nim powiedzieli[1]).

Poświęciliśmy mu tyle miejsca, ponieważ, jak żaden inny kierunek, uzupełnia obraz nowej sztuki — względnie jej kubistycznego odłamu. Kubizm jest zjawiskiem ideowo i czasowo pierwszorzędnem i jeśli w nim ujawniły się najpierw i najczyściej te tendencje, które stały się punktem wyjścia nowego stosunku do rzeczywistości i do formy, jeśli stworzyły właściwy program artystyczny, to w korycie konstuktywizmu skupiły się najwyraźniej dopływy boczne, a jednak istotne i nastąpiło rozbudowanie ideologji przez wcielenie w nią czynników, które w kubiźmie nie ujawniały się zupełnie, albo tylko połowicznie.

---

[1]) Prócz wymienionych dotąd kierunków możnaby jeszcze kilka «izmów» wyliczyć. Opuszczam ich omówienie z braku miejsca i dlatego, że nie wnoszą one nic zasadniczo nowego w obraz naszkicowany. O futuryźmie nie wspominam, ponieważ uważam go za kierunek pośredni między kubizmem a ekspresjonizmem i w pewnej mierze bliższy temu ostatniemu. Mechanizm jest znacznie mniej ciekawy od konstruktywizmu, a o mariażach takich jak mechano-dadaizm mówić nie warto, tembardziej że jego adherenci mówią aż za dużo o sobie samych.

Punktem wyjścia kubizmu było szukanie przedmiotu, jako bytu niezmiennego, istniejącego poza zmiennością wrażeń, któremu odpowiada stała, określona forma. Tą drogą, idąc dalej i kierując się już tylko artystyczną stroną zagadnienia, doszedł kubizm do stworzenia jasnego programu artystycznego. Jego niepomierną zasługą jest to, że w czasie rozbicia wszelkiej formy wysunął zagadnienie formy w obrazie na plan pierwszy, — że zażądał budowy obrazu od malarza, który dotychczas, tworząc iluzję rzeczywistości, zapomniał o rzeczywistości najkonkretniejszej t. j. o obrazie samym, — że w czasie rozpanoszenia się nastrojów, impetów i talentów zażądał dyscypliny, nauki i świadomej pracy. A że był pionerem, który musiał zwalczać i wywalczać, więc też nic dziwnego, że reguła tego nowego zakonu jest sroga aż do jednostronności. To spartańskie uproszczenie formy, które kubizm wprowadza, jest zapewne wynikiem tego pionerskiego stanowiska; jest ono doskonałe jako dyscyplina i środek pedagogiczny, jest jednak zubożeniem i jednostronnością; nie może być w żadnym razie uważane za rezultat końcowy, lecz tylko za etap przejściowy — z czego sobie zresztą kubiści sami doskonale zdają sprawę. Podziwu godny jest ten krok miarowy i wstrzemięźliwy, który, prowadząc na wędzidle temperament artystyczny, stara się kierować rozwojem konsekwentnie i nie zatracić osiągnięć istotnych w zdobyczach zbyt szybkich. Patrząc na kubizm jako całokształt, dochodzi się do przekonania, że jest to dyscyplina, która kładzie podwaliny pod nowy światopogląd artystyczny i pod nowy system form.

W tej pracy budowania nowej sztuki, konstruktywizm jest dopełnieniem kubizmu. Przejąwszy nieomal bez zmian formalne jego założenia, stara się dostosować je do praktycznego, nowoczesnego życia, do przedmiotów użytkowych i nowoczesnego sposobu ich produkcji.

Specyficzne, ideowe stanowisko konstruktywizmu sprawia, że jego stosunek do przedmiotu jest bezwzględnie zracjonalizowany i forma na tem tle powstała jest prosta, sucha i w rezultacie uboga. W samem ujęciu jednak niektórych zagadnień artystycznych i ich związku z praktycznem życiem, ujawnia konstruktywizm śmiałe nowatorstwo i płodne pomysły. Odrzucając wszelkie niewolniczości wobec tradycji i opierając się na technicznej produkcji, dochodzi do prostych i celowych ukształtowań formalnych. Lecz popadając w niewolę wobec zasad tejże produkcji, czyni z formy raczej przymusowy wynik, aniżeli samoistne zagadnienie, zamiast autonomicznej woli formy, wprowadza formalny determinizm. Jeśli w samem dążeniu do oparcia się o materjał i środki techniczne produkcji przedmiotu tkwi niewątpliwie tendencja uzdrawiająca dotychczasową anarchję i niesamodzielność w tej dziedzinie, to w jednostronności jej stosowania i w zredukowaniu autonomji formy do minimum ujawnia się wielkie niebezpieczeństwo zubożenia for-

my i poddania twórczości artystycznej zbyt niewolniczo produkcji technicznej.

W zagadnienie budowy obrazu nie wprowadza konstuktywizm zasadniczo nic nowego. Raczej zauważyć się w nim daje pewne rozluźnienie kompozycji i przejście od układów scentralizowanych, opartych na logicznej rozbudowie środkowego założenia, do układów czysto rytmicznych opartych na mechanicznem narastaniu motywów. Jeśli w tych próbach można dopatrywać się zapowiedzi na przyszłość, to są to może pierwsze zalążki jakichś nowych ornamentów ciągłych i dywanowych.

Oto mamy obraz nowej sztuki od kubizmu począwszy — na konstruktywiźmie skończywszy. Uwypuklają się ideologiczne czynniki składowe tych kierunków i zarysowuje się odpowiedź na pytanie postawione na wstępie. Nie «deus ex machina» i niczem nieuzasadniona dowolność, lecz przedziwna, wielka prawidłowość zdaje się objawiać w tem następstwie zjawisk i ich stosunku do człowieka i życia.

Stopniowo i powoli, ale z nieubłaganą konsekwencją i siłą przedarły się na powierzchnię artystycznego życia czynniki te, które już w drugiej połowie XIX w. poczęły kształtować psychikę człowieka i jego życie, a nie umiały się dotąd w sztuce wypowiedzieć. Już w kubiźmie dążenia do konstrukcji i twórczości kierowanej tylko logiką i celowością jest tem podłożem, na którem opiera się wkroczenie w sztukę zasady praktycznej celowości, podniesionej w konstruktywiźmie do rzędu zasady najwyższej, kształtującej formę artystyczną.

Wpływ techniki, zapoczątkowany w kubiźmie zarówno w pewnym typie haseł i ideałów, jak i w koncepcjach formalnych, przejawia się w konstruktywiźmie już niczem nie zamaskowany. Objawia się on zarówno w przejmowaniu poszczególnych motywów i kompleksów motywów, jak i w przyznaniu technice roli rozstrzygającej przy rozwiązywaniu zagadnień formalnych, jak w końcu w przeniesieniu zasad, kierujących twórczością w technice, na twórczość artystyczną.

I równocześnie w tymże samym konstruktywiźmie przejawiają się z dosłownością, graniczącą z recytowaniem lekcji, koncepcje organizacji życia społecznego, powstałe w w. XIX i przeniesione żywcem na teren życia artystycznego.

Prawowierny, marksowski materjalizm historyczny leży na dnie całego sposobu patrzenia na życie i sztukę, sposobu ujawniającego się w ogólnych enuncjacjach konstruktywizmu. W tem uzależnianiu zjawisk artystycznych od czynników materjalnych, od podłoża ekonomicznego i od produkcji, widać niezaprzeczalne piętno tej metody.

Natomiast w jednostronności jej stosowania niema śladów jej przemyślenia i przewartościowania lub chociażby wzbogacenia nowemi czynnikami w związku z terenem artystycznym, na który została przeniesiona.

W wielkiem zagadnieniu stosunku indywiduum do zbiorowości, przechylona została szala bezwzględnie na korzyść zbiorowości. Socjalistyczno-komunistyczne tradycje, przeniesione na teren sztuki, kazały z lekkomyślną jednostronnością odrzucić wogóle pojęcie indywiduum, jako autonomicznego twórcy i zaprzepaściły w tej jednostronności słuszny zresztą postulat współpracy.

Jeśli w metafizycznym punkcie wyjścia kubizmu mogliśmy widzieć reakcję na pozytywizm, to w tych czynnikach, które się dzięki racjonalistycznemu założeniu wplotły w obraz nowej sztuki i urobiły jej powierzchnię dzisiejszą, widać raczej prosty i bezpośredni wpływ XIX w. Omawiany odłam nowej sztuki, który na sztandarze swym wypisał hasło aktywności, staje się dziwnie bierny, jeśli chodzi o człowieka samego. Przyjmuje go takim, jakim go urabiają stosunki zewnętrznego życia i ten produkt gromadnej walki o byt chce uważać za samego człowieka i to za całego człowieka. Wystarczy spojrzeć na projekty domów i urządzenia wnętrz w pismach konstruktywistycznych, by zrozumieć, jaka krwawa operacja dokonuje się na właściwym człowieku i jego duszy. Może zresztą o tyle niekrwawa, że skazana z góry na niepowodzenie. Te formy żołniersko proste, celowo wykalkulowane, przerażające są w swym bezindywidualnym, bezradosnym chłodzie, rezonerstwie i ubóstwie, przerażający jest ten typ człowieka, który we współżyciu z temi formami mógłby się czuć sobą. Wszystko to, co może stanąć na przeszkodzie zwycięstwu w walce o byt, wszystko, co krzyknie protestem przeciw uczynieniu z człowieka posłusznego członka gromady i wszystko, co stanowi istotę i bogactwo jego wewnętrznego życia — zostaje poprostu okrojone.

W dziejach ludzkości było już wielu takich operatorów, było już wiele okresów, które chciały to absolutne zracjonalizowanie i uspołecznienie człowieka przeprowadzić. I oto jeszcze raz wysuwa się to hasło z całą naiwną jednostronnością i to wysuwa się je na terenie takim jak — sztuka. I czyni się to w imię osiągnięcia radosnej harmonji z życiem, ale dąży się do tej harmonji nie drogą zharmonizowania naprawdę wszystkich istotnych czynników składowych, lecz drogą poprostu odrzucenia wszystkiego tego, co przeszkadza najprostszej i najnaiwniejszej koncepcji harmonji.

Prostem odejmowaniem, prostem powiedzeniem «tego nie ma — to nie istnieje» rozwiązuje się na papierze zagadnienie i mówi się potem «to jest harmonijny, nowoczesny człowiek, a to jego sztuka».

A twórcy tego programu nie baczą na to, że stają w sprzeczności nie tylko już z najprostszemi faktami indywidualnej obserwacji, ale że najzawilsze

i najtrudniejsze zagadnienia nowoczesnej nauki rozcinają jednem dziecinnem machnięciem noża.

«Świadoma, logiczna twórczość» — cóż powie na to nowoczesna psychologja, badająca życie podświadome i dostrzegająca w tym podziemnym, skomplikowanym świecie najsilniejsze źródło artystycznej twórczości. Dążność do przeświadomienia czynników podświadomych, najczęściej irracjonalnych, wchodzących w skład procesu twórczego — jakkolwiek wątpliwe jest, czy dałaby się kiedykolwiek w całości przeprowadzić — byłaby jednak zgodna z temi możliwościami rozwojowemi, które wskazuje nauka; ale odrzucanie tych czynników, przynajmniej w programie, jako niepotrzebnych, jest poprostu nieliczeniem się z rzeczywistością. To też jeśli hasło takie ma oznaczać wogóle dążenie do wprowadzenia współudziału świadomości i logicznej kontroli w proces twórczy — to niepodobna się na nie nie zgodzić, jako na niezbędny postulat, gdy chodzi o tworzenie dzieł harmonijnych i pełnych. Jeśli ono jednak ująć chce twórczość jako logiczną kombinację świadomych czynników i tylko jako to, z odrzuceniem wszystkiego innego, to wówczas staje w sprzeczności z charakterem twórczości artystycznej wogóle, jest pustym dzwiękiem rzuconym w chaos artystycznego życia, niezdolnym życia tego opanować.

Hasło twórczości zbiorowej wykazuje podobną pochopność w rozcinaniu podobnych gordyjskich węzłów. Łatwość, z jaką pewne programy uznają rolę indywiduum w społeczeństwie za «burżuazyjny przeżytek», da się wytłomaczyć chyba młodzieńczem uniesieniem — a nie da się zupełnie usprawiedliwić ani stanowiskiem Marxa w tej sprawie, ani też nie może liczyć na poparcie ze strony nowych prądów w socjologji. Tembardziej przeniesienie tego krańcowego stanowiska na teren twórczości artystycznej jest eksperymentem, nie nadającym się do obrony naukowej. Jeśli przyznamy konieczność współpracy, szczególniej na terenie zagadnień artystycznych, związanych z praktycznem życiem, jeśli uznamy konieczność uczenia się i przejmowania indywidualnych zdobyczy i jeśli wkońcu przyznamy, że krańcowy indywidualizm prowadzi do degeneracji w całokształcie sztuki, to nie wynika z tego bynajmniej, byśmy mieli popaść w krańcowość odwrotnego stanowiska. Nie miejsce tu na zasadnicze rozpatrzenie tej kwestji, zbyt zawiłej i wielkiej. Któż jednak może pominąć znaczenie indywidualności takiej, jak Leonardo da Vinci, któż zaprzeczy znaczeniu Cézanne'a właśnie dla nowej sztuki? Występuje tu jednostka, jako ogniskująca w sobie niewypowiedziane tendencje swego okresu i otwierająca swym indywidualnym, twórczym wysiłkiem nowe drogi rozwoju. Zatem jako skutek i przyczyna równocześnie. Nic łatwiejszego zresztą, jak z jednej, przeżytej już krańcowości, popaść w drugą. Słuszniejszem bodaj byłoby ująć rozwój jako współdziałanie prze-

4

ciwieństw i wypośrodkować drogę, któraby przy maksymalnem natężeniu i swobodzie indywidualnej twórczości dała jednak możność współpracy. Tak czyniono w odrodzeniu, ale o tem głucho w programach konstruktywistycznych. Nie widać tam wogóle tendencji do respektowania jednostki, do uznania jej wysiłków za integralną część rozwoju; jednosrka ujęta jest nie jako czynny punkt wyjścia przemian rozwojowych, ale jako kółko w maszynie, której siłą popędową jest idea — bierna w zasadzie — przystosowania się do warunków życia. W konstruktywistycznem ujęciu zagadnienia indywiduum i zbiorowości przebija ta sama bierność, coś, coby można nazwać materjalistycznym fatalizmem, jak w ujęciu człowieka wogóle.

Pogląd historycznego materjalizmu, przeniesiony z krańcowością, wybiegającą nawet poza jego naukowe sformułowanie na teren sztuki, jest w każdym razie znowu manipulacją bardzo odważną, tem odważniejszą, że jest nietylko wypowiedzeniem poglądu teoretycznego, ale też podstawą, na której ma się oprzeć praktyczny, życiowy program artystyczny. Roztrząsać to wielkie zagadnienie merytorycznie jest oczywiście na tem miejscu niemożliwe. Wypada jednak zaznaczyć, że ten materjalistyczny pogląd stoi w jaskrawej sprzeczności z kierunkiem, który w czasach ostatnich zajął dominujące miejsce w badaniach nad sztuką, t. j. z kierunkiem psychologicznym. Ale zdobycze i dane tego stosunku są w programach konstruktywistycznych absolutnie zignorowane, nawet nie zwalczane, a poprostu nie brane pod uwagę. I charakterystyczne jest jeszcze, że, gdy kierunek psychologiczny wychodzi w każdym razie z badań faktów artystycznych i przedewszystkiem na nich opiera swe hipotezy i teorje, to tutaj mamy raczej przeniesienie metody powstałej na innym gruncie w dziedzinę drugą i naginanie faktów tej dziedziny do założeń z góry przyjętych. Możnaby ostatecznie spojrzeć przez palce na całą teoretyczną stronę programów artystycznych i wybaczyć im ich brak przemyślenia lub jednostronność, gdyby nie to, że jednak to stanowisko teoretyczne normuje poczynania praktyczne, że jednak stosunek do przedmiotu i formy jest bezpośrednio wyrazem stanowiska ogólnego i że świadomość otwiera lub zamyka pewne drogi poszukiwań formalnych, zależnie od przyjętych ogólnych założeń. Rewizja ideowych programów staje się koniecznością nie ze względu na ścisłość lub «prawdę», lecz ze względu na samą fizjognomję sztuki, która jest ich plastycznym wyrazem.

Zasadniczym czynnikiem, charakteryzującym wszystkie omawiane przez nas kierunki, czynnikiem, który najpierw i najsilniej objawił się w kubiźmie, to nawskroś intelektualistyczne stanowisko wobec sztuki. Już w samem pojawieniu się formy geometrycznej, którą możnaby ująć jako plastyczny wyraz apriorycznych form oglądu, tkwi pewien czynnik racjonalistyczny. Racjonalistyczna jest pierwotna metafizyka kubizmu i w spadku po niej pozo-

staje w kubiźmie do dnia dzisiejszego bezwzględne intelektualizowanie, charakteryzujące również wszystkie pochodne od niego kierunki i spajające je wraz z kubizmem w jedną rodzinę.

Intelektualizm takich okresów jak cinquecento lub neoklasycyzm pierwszej połowy XIX w. staje się znikomy wobec intelektualizmu kierunków kubistycznych. Tam świadomy rozum wprowadzony został jako czynnik kontrolujący i spajający w uporządkowaną całość działanie wszystkich innych pierwiastków; tutaj chodzi już nie o kontrolę i współdziałanie, lecz o wykluczenie z twórczości wszystkiego tego, co nie jest czystem, logicznem myśleniem. Należy to zrozumieć: niema uczuciowego napięcia, niema wogóle żadnego irracjonalizmu, żadnej dynamiki emocjonalnej. Jestto tylko czysta kalkulacja rozumowa. Dlaczego? Dlatego, by stworzone formy były jasne, czyste i logiczne w układzie.

Ideał opanowania i harmonji zostaje w ten sposób zaprzepaszczony. Już nie ma czego opanowywać. Pod tym gorsetem niema już wogóle żywego ciała. Niema w co wprowadzać harmonji, bo nie ma żywiołowego parcia sił wewnętrznych, których świadome kierowanie dałoby rozkosz władztwa i harmonijnego bytu. Jest tylko plastyczny odpowiednik jednego czynnika — rozumu. Zamiast żywego bogactwa różnorodności, zamiast radości harmonijnej pełni, klasztorna srogość jednostronności.

Niechaj się filozofowie zastanawiają nad tem, jak właściwie uzasadnić postulat jedynowładztwa rozumu w sztuce. Nie czuję się na siłach dania odpowiedzi na to pytanie... I pytam tylko, czy na tem podłożu psychicznem wyłącznie rozumowej kalkulacji może wogóle powstać wielka sztuka?

Widzę drogę rozwojową, na której powstał ten program: anarchja indywidualistyczno-wrażeniowa, brak świadomej logicznej budowy. W tym niebezpiecznym momencie upadku musiała się zrodzić reakcja i wszystkie żywotne siły musiały przeć ku wprowadzeniu porządku w ten chaos, ku formie, jako wyrazowi opanowanej i świadomej swych celów i środków twórczości; ale odskok tej reakcji był tak silny, że znalazł się na przeciwległym krańcu, w rozrzedzonej atmosferze czystej logiki i celowości, grożącej niemożnością życia i twórczości. Może teraz dopiero otworzy się przed nami życiodajna droga wewnętrznego bogactwa i świadomej pracy sztuki, która będzie radością tworzenia i budowania zorganizowanych całości i radością wyzwolenia najistotniejszych treści wewnętrznych. I ku temu wyrównaniu muszą zmierzać wysiłki, jeśli słuszny postulat rozumowej kontroli i dyscypliny nie ma się stać śmiertelną samoudręką i jeśli sztuka ma uniknąć tej smutnej sytuacji, którą określa mądre przysłowie: «per vitam vivendi causam perdere».

Franciszek Siedlecki.

ZADANIA WSPÓŁCZESNEJ DEKORACJI SCENICZNEJ.

Autor, jego dramat stanowi punkt wyjścia twórczości scenicznej. Ostatnie czasy, czasy synkretyzmu artystycznego, dopuściły na scenę wszelki dramat ze wszystkich epok, kultur i narodowości. Przyjął go teatr dzisiejszy, teatr nocy, o sztucznem świetle, bez względu na to, czy dramat w swojem właściwem życiu artystycznem pełną piersią wdychał wolną przestrzeń, jak w teatrze greckim, czy kąpał się w blaskach słonecznych pełnego dnia na placach publicznych miast średniowiecznych, czy też, jak w teatrze Szekspira, akcję swą rozgrywał na wsuniętem w środek sali widzów rusztowaniu z napisem, zastępującym naszą dekorację. Stąd to powstały wszystkie reżyserskie usiłowania, mniej lub więcej udatne, zmierzające do uprzystępnienia dzisiejszemu człowiekowi dramatów dawniejszych, od których dzieli go cała przepaść różnic kulturalnych. Studja historyczne nad temi minionemi kulturami i wżywanie się w inne epoki pomagają człowiekowi dzisiejszemu uczynić duszę swą tak elastyczną, iż zdolna jest do przyjęcia różnych punktów widzenia, z jakich odmienne kultury patrzą na stosunek człowieka do bytu i otaczającej go natury. — Usiłowania reżyserskie zdążały do przeniesienia widza w ten ówczesny punkt widzenia. Lecz czyniono to przeważnie za pomocą podobieństw zewnętrznych, jak urządzanie w cyrku przedstawień tragedji greckiej (np. Edypa w inscenizacji Reinharda) lub zmodernizowanych moralitetów przed katedrą w Salzburgu. Widz wobec tych usiłowań pozostawał zawsze obojętny, był widzem tylko, a nie biorącym udział żywy w akcji; ani jedna komórka artystyczna pełna potencjalnego uczucia, tworzona na scenie, nie mogła się zaszczepić w duchowy organizm dzisiejszego człowieka i w nowe pędy rozgałęzić. Teatr szarpał się, jak konie rasowe ciągnące zbyt ciężką, starą, skrzypiącą brykę, obładowaną resztkami potężnych bogactw, lecz o formach skazanych już w czasie obecnym na zatracenie. Powstała więc wielka tęsknota za nowym dramatem, bo teatr sam z siebie, na podstawie utworów dawnych nie mógł dojść do nowych kształtów. I rzeczywiście zwolna wyłaniać się począł dramat nowy, u nas w Polsce może najwcześniej.

Początki naszego nowego dramatu tkwią już w polskiej poezji romantycznej, a krystalizuje on w genjuszu Wyspiańskiego. Stanisław Wyspiański,

zadumany w Szekspirze i w tragedji greckiej, wyzwala się z nich obu przez poczucie tragizmu zbiorowego, «narodowego». Tragizm grecki to postawa człowieka wobec bezwzględnego losu, — stąd maska, koturn i niesamowity głos wydobywany przez otwór maski, tragizm nowoczesny, szekspirowski to walka człowieka z otoczeniem, «Ja» człowieka przeciwstawiające się koniecznościom natury, — stąd mimika twarzy, napięcie wewnętrznej uczuciowości, perspektywiczna, barokowa dekoracja. U Wyspiańskiego jednostka, owo szekspirowskie «ja», rozpływa się w istotności wyższej, określonej stosunkiem jednostek dramatu do siebie; to już nie atom — jednostka grecka, nie siła — charakter szekspirowski, lecz stosunek istot, któremi mogą być zarówno ludzie jak zbiorowe jednostki, a który istnieje poza czasem i przestrzenią. Jest to nowa artystyczna treść, czekająca na nową formę sceniczną.

Dotychczasowe przedstawienia dramatów Wyspiańskiego były przyciszoną rozmową między poetą a podobnie jak on myślącą i czującą widownią, były to jakieś wspólne zadumy nad przeszłością, jakieś zbory oczekiwania bliskiej przyszłości. Lecz nie osiągnęły one nigdy samoistnego bytu artystycznego, nie dały pełni artystycznej, nowego rodzimego kształtu na scenie. Przedstawiane w innych miastach Polski — nie w Krakowie — sposobem tradycjonalnym, były absolutnie obce publiczności i nie zdołały żadnego związku między sceną a publicznością wytworzyć.

Chcąc się przynajmniej przybliżyć do nowej formy scenicznej. którąby była istotna dla dramatów Wyspiańskiego, którąby ujawniła całą potęgę, grozę i piękno ich na scenie, trzeba sobie zdać sprawę z elementów konstrukcyjnych.

Już u Mickiewicza duch indywidualnych cierpień Gustawa zmienia się w ducha cierpień narodowych Konrada. Wyspiański idzie dalej, bo u niego ów duch, obejmujący cały naród, porzuca wszelkie szranki ziemskiego bytu jednostki, istnieje w szeregach generacji poza czasem i przestrzenią. Bolesław Śmiały i Stanisław przestają być bohaterami w dawnem znaczeniu dramatu, — istotą dramatu jest ich wzajemny stosunek do siebie, jak gdyby dwóch prapierwotnych sił narodowych, stosunek, który w dalszych historycznych generacjach objawi się symbolem widma króla i trumny Świętego, tłoczącej poprzez wieki, w wiecznem trwaniu, wybujałe życie. Mickiewicz w Legjonie Wyspiańskiego zmaga się z Andrzejem, patronem słowiańszczyzny, i z wróżami Litwy pogańskiej, bo czas dla Wyspiańskiego nie mija — bo u poety wszystko żyje równocześnie w wyobraźni czystej, wszystko na tej samej płaszczyźnie duchowej; wspomnienia pamięci, światy zmysłowy i nadzmysłowy sprowadzone są do tej samej wartości, do tej samej płaszczyzny.

W Akropolis wznosi się Wyspiański na najwyższe szczyty, z których spogląda na dzisiejszą ludzkość poza narodami; stosunek trzech kultur: greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej, jak promień radioaktywny ożywiający cały

dramat, przybiera przy końcu kształt nowej istności, Apollina — Sotera, wjeżdżającego na wozie płomiennym w dawną katedrę wawelską i wskazującego na nowy wschód ludzkości.

Teatr dzisiejszy, podzielony na widownię i scenę, dający tylko przy sztucznem świetle przedstawienia, otacza widza zupełną ciemnością dla wywołania żywszego obrazu na scenie. Scena jest dla widza jak gdyby projekcją jego obrazu wewnętrznego, który rodzi się w ciemni myślowej. Im bardziej będzie on zbliżony do kształtów, jakie mu wyobraźnia nadaje, tem żywiej złączy się widz z zaklętą w dramacie myślą autora. Wyobraźnia operuje kształtami, branemi z otaczającego świata i ze źródeł nam nieznanych. Kształty ze świata zewnętrznego przemieniają się w wyobraźni ze zdecydowanej postaci zmysłowej w formy płynne, mniej określone, niematerjalne, iluzyjne. Zapomocą umiejętnie użytego światła można odmaterjalizować wszystkie kształty, zamknięte przestrzenią sceniczną. Dzisiejsze kilkasetświecowe, elektryczne lampy żarowe można umieszczać wszędzie na scenie, gdzie tylko są potrzebne, a więc z góry, z boków i z dołu, prócz tego pomagać sobie możemy lampami umieszczonemi na widowni, bądź to w proscenjum ub zawieszonemi na suficie. Otrzymujemy przeto dwa rodzaje oświetlenia: jeden z widowni, służący przedewszystkiem do oświetlenia aktora, drugi na scenie do oświetlenia dekoracji.

Światło elektryczne ma jeszcze tę właściwość, że nie tylko barwę jego zmienić można zapomocą kolorowych szkieł, jedwabi lub żelatyn, lecz jakościowo może ono być różne, zależnie od materjału, jaki przechodzi w stan żarzenia pod wpływem prądu elektrycznego. Tej odrębnej tonacji światła elektrycznego nie uwzględniano prawie zupełnie dotychczas na scenie, ponieważ jest to połączone z niezmiernie skomplikowaną budową przewodów elektrycznych i stąd należy raczej do sceny przyszłości, do nowego teatru. Uwzględniając taką tonację na scenie, pokonalibyśmy do pewnego stopnia trudności, wynikające z oświetlenia aktora i przestrzeni scenicznej. Gdy w dzisiejszych warunkach oświetlamy aktora białem światłem, to równocześnie oświetlamy całą scenę, przez to oczywiście wszelkie barwy uzyskiwane z lampek kolorowych o słabem natężeniu zupełnie giną, pochłonięte przez białe światło. Na scenie, wyłącznie kolorowo oświetlonej, aktora mało widać — widz nuży zbytnio nerwy wzrokowe, przez co całe artystyczne wrażenie słabnie.

Różne tonacje, uzyskane przy małej różnicy natężenia światła, dawałyby pełny obraz sceniczny, ukazywałyby aktora we właściwem oświetleniu. Chcąc jednak to uzyskać, należałoby rozmieszczone na całej scenie i widowni rozmaite źródła światła połączyć w jednym centralnym przyrządzie, zbudowanym podobnie do organów, na którymby elektrotechnik, dotykając klawiszy,

przeprowadzał wszelkie konieczne zmiany koloru, natężenia i tonacji światła, stosownie do efektu scenicznego, o jaki chodzi. — Rzecz prosta, że w miarę doskonalenia oświetleń elektrycznych, dzisiejsze dekoracje malowane na płótnie muszą ustąpić miejsca projekcyjnym obrazom, rzucanym bądźto na jakieś kształty geometryczne, złączone architektonicznie, lub na materjały niezmiernie wiotkie i przejrzyste, na którychby się wyświetlały jak obraz widziany w naturze na siatkówce oka. Chcąc zmienić dekoracje dzisiejsze na dekoracje wyświetlane — należy znaleźć na scenie niewidzialne dla widza miejsca dla ustawienia aparatów projekcyjnych. Musi to za sobą pociągnąć pewne nowe rozwiązania konstrukcji sceny i co za tem idzie, nowe formy architektoniczne teatru.

Rozwojowi tej iluzyjnej sceny przeszkadza aktor, który jako żywa, materjalna istota odrazu wyprowadza z równowagi wszelkie artystyczne założenia dekoratora. Wywiązuje się przeto walka między aktorem i dekoratorem, która z natury rzeczy, przy dalszym rozwoju techniki scenicznej, musiałaby się skończyć usunięciem żywego aktora ze sceny, a zastąpienie go obrazem świetlnym. Da się to uzyskać zapomocą całego szeregu zwierciadeł, które obraz aktora, w nich odbity, przeniosą na scenę. Podobne przedstawienia można widywać w tak zwanych czarodziejskich teatrzykach, gdzie zapomocą pomniejszających luster ukazują się widzowi maleńkie postaci grających aktorów. — Zapomocą kombinacji luster wklęsłych i wypukłych scena przyszłości będzie mogła powiększać i zmniejszać postaci aktorów, a megofony i mikrofony przeniosą nam głos aktora w takiej sile, jaką uzna za stosowną reżyser. — Całe przedstawienie odbywać się będzie w zamkniętym pokoju obok sceny, a zostanie ono sztucznie przeniesione przed oczy widza zapomocą całego szeregu urządzeń optycznych i akustycznych. Okazanie widzowi pełnej iluzji rzeczywistości w całej swej czystości, nie zamąconej żadnym rzeczywistym przedmiotem, lecz uzyskanej wyłącznie przez odbite promienie w zwierciadle i projekcje obrazów świetlnych, będzie ostatecznem rozwiązaniem zawiłych problemów dzisiejszego teatru wielkich miast, teatru nocnego, teatru na schyłku kultury scenicznej. Lecz będzie to doprowadzeniem tegoż teatru do absurdu, bo do zupełnego zmechanizowania, do usunięcia z teatru najważniejszego czynnika, jakim jest bezpośredni kontakt sił psychicznych, koncentrujących się na scenie w duszy aktora z wrażliwą duszą widza.

Z wielkich miast, z szalonych wirów nocy, chroni się już dzisiaj sztuka tam, gdzie płynie życie dnia, życie na wsi, życie w słońcu, życie roślinne. Człowiek związany z niem wiecznie i czerpiący z niego wszelkie środki swej egzystencji jest jego ostatecznym znakiem.

W teatrze, który się z tego życia zrodzi, zwycięży aktor — on jeden zapanuje na scenie. Uwolni się od wszelkich dekoracyj, zatrzyma osta-

tecznie niewysokie wzniesienie z desek, ażeby go wszyscy z wszystkich stron widzieli, rekwizyt stanie się jedynie symbolem, wyłącznym materjałem scenicznym, rozporządzalnym stanie się on sam. Szaty jego będą proste, uwydatniające piękno jego budowy. Gest jego i rytmika poruszeń zdążać muszą do tej harmonji, jaką widzimy w obrotach gwiazd i błędnych planet, jaka zaklęta jest w każdym muzycznym instrumencie. Słowo przez niego wypowiadane winno się stać jakąś istotą żyjącą, co pełna uczucia bieży do widza i tuląc jego duszę w swoje objęcia unosi ją w sfery, skąd wzięła początek, w sfery prawiecznego Logosu. Tak z teatru nocy zrodzi się «Teatr dnia». Podzieli go aktor na równi z poetą, który w ciszy swego ducha dociera do rzeczywistości życia i odziewa ją w kształty poezji. Ten teatr na północy, gdzie przez połowę roku szary mrok ziemię pokrywa, użyje jeszcze światła sztucznego, lecz jedynie do oświetlenia aktora, a nie do wywołania iluzji scenicznej. Będzie to prawdziwy teatr słowa mówionego, rytmicznego gestu, z prostoty form i z głębi poetyckiego ducha zrodzony.



Ludomir Śleńdziński — *Fragment plafonu w Pałacu Prezydjum Ministrów*



Ludomir Śleńdziński — *Fragment plafonu w Pałacu Prezydjum Ministrów*

Jan Lorentowicz.

TEATRY W STOLICY.

Teatry nasze, od dłuższego już czasu, przechodzą ostry kryzys. Nigdy może ten stan rzeczy nie ujawnił się dobitniej, niż w obecnym, dobiegającym końca sezonie. Pozornie sprawa stoi znakomicie: Posiadamy w Polsce 38 teatrów i 1686 aktorów «związkowych» (w czem 445 «kandydatów» i «aspirantów»); obok tego zaś mamy 49 autorów dramatycznych (w czem 46 należących do Związku Aut. Dram.). Jeżeli jedne teatry, dla tych lub innych powodów, świecą pustkami, za to inne są «przepełnione». Prasa opowiada nam nieustannie o teatralnych cudach «wystawy», o świetnych «kreacjach» aktorskich a dyskusje na temat widowisk zajmują znacznie więcej miejsca, niż rozprawy o wszystkich sztukach i naukach razem. Cudzoziemiec, który osądzi rzecz z pozorów, musi dojść do wniosku, że jesteśmy jednym z najbardziej teatralnych narodów na świecie, że posiadamy niesłychanie bujną twórczość dramatyczną i rozsiane po całym kraju wyborne zespoły aktorskie.

Bliższe wejrzenie w istotę zjawiska odsłania prawdę dość bolesną: okazuje się, że żadna ze sztuk w Polsce nie stoi w tej chwili tak daleko od źródeł prawdziwej twórczości oryginalnej jak — teatr. Wprawdzie już od samego początku sceny polskiej przeważali w niej autorowie cudzoziemscy; nawet dekoratorów teatralnych sprowadzaliśmy przez dziesiątki lat z zagranicy. Ale mieliśmy przecież epoki, gdy się zjawiały świetne i pierwszorzędne talenty. Dziś, w odrodzonej Ojczyźnie wyschły, zda się, źródła natchnienia twórców dramatycznych. Czterdziestu dziewięciu pisarzy wystawiło w teatrach przez rok: cztery farsy, trzy komedje i jeden «dramat egzotyczny». Do tego dorobku dołączono jeszcze niegrany w Warszawie dramat zmarłego autora oraz kilka mniej lub więcej szczęśliwych «wznowień». To wszystko, na co się zdobył w swej stolicy naród trzydziestomiljonowy w dziedzinie swej twórczości dramatycznej. Zwolna ustala się śród ogółu przeświadczenie, że sztuka «oryginalna» jest nie tylko rzadkością, ale wogóle mało jest potrzebna, skoro można sprowadzać z całego świata wszystko najponętniejsze, co tam dla teatrów wyprodukowano. Te nastroje publiczności podtrzymuje i do pewnego stopnia urabia znaczna część krytyków, którzy na autorów polskich

w teatrze wybierają się jak myśliwi na dzikie zwierzęta. To też zdarza się coraz częściej, że nawet *premiery* sztuk polskich świecą pustkami. Gdy najbardziej niedorzeczne farsy francuskie przyjmowane są przez krytyków z sympatją i szczególną pobłażliwością, krotochwila polska np. budzi w nich jakiś kwaśny, pogardliwy uśmiech i pobudza ich do rozważania pytań, dlaczego autor oryginalnej farsy... nie napisał pięknego dramatu lub pięknej komedji. A sam przecież fakt, iż z ustalającą się zwolna pełnią życia narodowego wraca nam i zdolność samodzielnego śmiechu, ma swe znaczenie, jeżeli nie literackie (n. b.) farsa takiej pretensji nie miewa), to — społeczne i obyczajowe.

Wystawione w tym roku krotochwile polskie traktować należy jako pierwsze próby rodzaju scenicznego, do którego przez długie lata nie mieliśmy pociągu. Próby — przeważnie niepomyślne, ale pomimo wszystko godne uwagi, jako nowe zjawisko.

Wskrzeszona przez Magistrat farsa miejska rozpoczęła swój żywot od krotochwili p. Nowiny (pseudonim jednego z b. wice-prezesów teatrów rządowych) pt. «Szukajcie murzyna». Zdawało się, że autor, osiadłszy w Paryżu i mając możność wniknięcia w technikę krotochwili francuskiej, przyniesie specymen najlepszego paryzjanizmu, tembardziej że i akcję swej nowej sztuki przeniósł do Francji. Tymczasem interpretacja polska wyjaskrawiła wszystkie niezręczności techniczne, djalogi wypadły bezbarwnie a dwuznaczniki francuskie, w dosłownym przekładzie polskim, brzmiały zbyt brutalnie.

W niedostatecznej reżyserji i wykonaniu straciła też wiele druga krotochwila polska, «Cudowne medjum» Stefana Kiedrzyńskiego (teatr Komedja). Punktem wyjścia sztuki jest nasz partykularyzm dzielnicowy, który wytworzyły długie dziesiątki lat odrębnego życia politycznego i obyczajowego w trzech zaborach. Ambicje dzielnicowe muszą wywoływać tarcia, którym nie brak pierwiastku humorystycznego. P. Kiedrzyński wprowadza właśnie do swej sztuki figurę galicjanina z takiemi odrębnościami myśli, nawyknień, ruchów i wymowy. Zamiar, odziany w fabułę nie dość konsekwentnie i lekko rozwiniętą, załamał się cokolwiek, pomimo niezawodnego talentu autora. «Cudowne medjum» nie posiada ani charakterów komedjowych, ani też zdecydowanej linji farsowej. Sytuacje pozbawione są żywszego humoru a nadmierne dłużyzny djalogów obarczyły całość zbędnym balastem.

Bez wielkiego powodzenia wystawiono również komedjo-farsę p. Zygmunta Nowakowskiego pt. «Tajemniczy pan» (teatr «Komedja»). Autor, chociaż jest sam artystą dramatycznym, nie chciał pamiętać o niezmiennem prawie techniki scenicznej, polegającem na tem, że postacie sztuki mogą nie wiedzieć jakiejś tajemnicy, dotyczącej głównego bohatera, ale tajemnicę tę winien znać *widz*, jeżeli ma się interesować naprawdę rozwojem wypadków. P. Nowakowski nie tylko każe czekać do końca trzeciego aktu z ujawnieniem tej ta-

jemnicy, ale jednocześnie oświadcza, że i sama tajemnica była głupstwem a wszystkie wydarzenia «tajemniczego pana» bańką mydlaną, która powinna widzowi wystarczyć swą barwą i kształtem. Gra wyobraźni i gra słów odbywa się w zawrotnem tempie, łamie się w dysonansach, fałszach i zbyt częstych dywersjach. Talent autora objawił się w wybornych niekiedy djalogach, w pełnych ruchu i groteskowości powikłaniach.

O zdecydowaną farsę i tylko farsę chodziło Adamowi Grzymale-Siedleckiemu w jego «Podatku majątkowym» (teatr Letni). Zamiar ten wywołał dość komiczne oburzenie niektórych recenzentów, którzy nie mogą się uspokoić, że tak wybitny i poważny krytyk zniżył się do pustego śmiechu. Oczywiście oburzenie to, natury cokolwiek prowincjonalnej i zaściankowej, nie ma najmniejszego znaczenia. Ważne jest, czy zamiar udał się w całej pełni, jak to było niedawno z «Sublokatorką» tegoż autora. Niestety, na samym początku sztuki zachwiała się główna, komedjowo postawiona figura, t. j. paskarz szukający sposobów nieopłacenia podatku majątkowego. Ten błąd konstrukcyjny zaszkodził nieco całości, pomimo zupełnie dobrych, zabawnych i według wszelkich kanonów farsowych napisanych dwóch następnych aktów.

Najczęstsze narzekanie w krytyce dramatycznej dotyczy wad techniki pisarskiej naszych autorów. Wad tych postanowił uniknąć p. Zdzisław Kleszczyński w swym «Zwycięzcy» (teatr Mały). Napisał sztukę, w której «robota» jest arcy-zręczna, konstrukcja — francuska, intryga — francuska, psychologja — francuska a całość mógłby napisać Bataille lub inny fabrykant bulwarowych *pièces*. To świadome podrabianie Francuzów było tak udatne, że recenzenci zawołali, iż wolą jednak... oryginały francuskie, pomimo iż intryga «Zwycięzcy» była zajmująca, sam dramat sprawnie postawiony a wszystkie wartości sztuki oparte na rozwoju akcji, djalogach, subtelnie ułożonych sytuacjach i zręcznych konfliktach.

Największem powodzeniem ze sztuk oryginalnych cieszył się w sezonie «Ptak» (teatr Rozmaitości) p. Jerzego Szaniawskiego. Autor krąży wciąż około jednego tematu: przeciwstawienie budzi zmechanizowanych do szczętu w szablonach życia społecznego — marzycielom, «lekkoduchom», warjatom nie wpuszczanym do żadnego «przyzwoitego» i «poważnego» towarzystwa. Tak było w «Papierowym kochanku» i w «Lekkoduchu», tak jest i w «Ptaku». Z jednej strony nowa odmiana groteskowości, z drugiej — nowa odmiana sympatycznego, poezją opromienionego szaleństwa. Lekkoduchem w «Ptaku» jest student, który w małem miasteczku wypuszcza ptaka egzotycznego i tym niewinnym żartem, dokonanym jedynie dla tego, aby było «ładnie i wesoło», wywołuje całą rewolucję w zaśniedziałych mózgach członków magistratu i innych «poważnych» obywateli. Autorowi wystarczyło

treści zaledwie na dwa akty, z których drugi ma wiele uroku, a nawet — poezji. W trzecim słabiutka akcja tonie w drobiazgach bez wyrazu i znaczenia.

Wybitną sensacją sezonu była «Lampa Aladyna» (teatr Polski) Wacława Grubińskiego. Sztuka jest intelektualną igraszką na temat pochwały próżniactwa a raczej skomplikowanym hymnem na cześć geniuszu. Nie znaczy to wcale, aby «Lampa Aladyna», przy całej swej lekkości i szalonem tempie wydarzeń, nie była owocem właśnie bardzo mozolnej i wytężonej pracy autora, zasłuchanego w akcenty djalogów Wilde'a i Shawa i przepapadającego za żonglerstwem pojęć. Pomimo przeładowania wieloma szczegółami zbędnemi, «Lampa Aladyna» jest dziełem szczerego talentu, niemałej kultury umysłowej i wyostrzonej zdolności dialektycznej. Chłodna i zawiła w zamierzeniach, nie zawsze trafia do przeciętnego widza, ale ma szereg momentów bardzo interesujących.

Znacznie gorzej poszło z dramatem. Prof. A. Ossendowski, popularny podróżnik po Azji środkowej, dał się namówić do przerobienia na dramat fragmentu swej książki: «Przez świat ludzi, zwierząt i bogów». Zarówno przerabiaczowi, jak i jego inspiratorom zdawało się, że wystarczy sam materjał egzotyczny, ze współczesnych dziejów Mongolji zaczerpnięty, aby stworzyć dramat sensacyjny. Eksperyment wypadł dość wątle, pomimo malowniczości środowiska odtworzonego. Autora ukamienowano w krytyce z miejsca, z furją kanibalów...

Bez głębszego wrażenia przeszedł również «Rycerz powietrza» (teatr Rozmaitości) Tadeusza Rittnera, wystawiony w wiele miesięcy po jego śmierci. Uległ tu autor (podobnie jak w poprzednim utworze «Ogród młodości») złudzeniu, że *poezja* — to dowolne operowanie alegorjami i symbolami oraz układanie sytuacyj według pewnych formuł algebraizmu myślowego. Zajmowało Rittnera zawsze i najuporczywiej przeciwieństwo: rzeczywistości i marzenia, przyziemności bytowania i — wzlotu do ideału. W «Rycerzu powietrza» wyraził to przeciwieństwo dość prymitywnie. Z jednej strony element przyziemny stanowią ludzie d o s ł o w n i e zajmujący się ziemią t. j. rodzina właścicieli — rolników, osiedlona u podnóża gór, z drugiej — element górny wyrażający dążenia wzwyż przedstawiają: ojciec tej rodziny, który się wspina na najwyższe szczyty gór (i ginie podczas jednej z wycieczek) oraz syn, który wznosi się jeszcze wyżej, bo... jest lotnikiem (i także ginie podczas jednego ze swych wzlotów). Z tak przedziwnego uproszczenia symbolów nie mogła się narodzić akcja ani poetycka, ani oparta na dramatycznej k o n i e c z n o ś c i tych czynów, które mają obrazować w sztuce przenośnie autorskie.

* * *

W całej oryginalnej twórczości ubiegłego sezonu uderza przedewszystkiem ubóstwo momentów twórczych. Z jednej strony przeważają w niej kombinacje myślowe, z drugiej — mniej lub więcej udatne próby opierania sztuki na «robocie» technicznej. Zobaczmy, jak wyglądało tło, na którem przesuwały się te polskie utwory współczesne t. j. jak się odbywała ogólna praca artystyczna w teatrach warszawskich.

W teatrach miejskich zamknięto bardzo użyteczny i niezbędny w stolicy teatr powszechny im. Bogusławskiego, bo dawał deficyty, przywrócono zaś do życia farsę, aby podpierała swemi zyskami niedobory Rozmaitości. Plan ten w pierwszych trzech miesiącach sezonu zrealizował się wątpliwie, za to w ciągu drugich trzech miesięcy (od stycznia do kwietnia r. b.) farsa w teatrze Letnim przyniosła 145 miljardów nadwyżki, co pozwoliło pokryć nietylko dawne własne niedobory, ale i 35 miljardów deficytu teatru Rozmaitości.

Kierunek artystyczny teatru Rozmaitości powierzono p. Juljuszowi Osterwie, kierownictwo zaś literackie — młodemu, zdolnemu poecie i krytykowi, p. Stanisławowi Miłaszewskiemu. Jednocześnie dość nieokreślone stanowisko «dyrektora» teatru zatrzymał p. L. Solski.

Młodzi kierownicy «pierwszej sceny polskiej», którą przeniesiono do gmachu dawnego teatru Bogusławskiego, zrazu zaczeli pracę dość górnie. Na otwarcie sezonu dano «Zemstę» w odnowionej szacie dekoracyjnej i z sensacyjną obsadą: Rapacki, Frenkiel, Kamiński, Solski, Osterwa, Jaracz, Pichorówna i Majdrowiczówna. Następnie wystawiono «Skąpca» z Solskim i «Poskromienie złośnicy» z Węgrzynem, wybornie wyreżyserowane przez R. Ordyńskiego. Dalej odważono się na molierowskiego «Amfitrjona», którego nawet w Paryżu grywają bardzo rzadko, jako utwór sztucznej poezji i wątpliwego rezonansu. Wreszcie dla uczczenia pamięci Rittnera wystawiono jego «Rycerza powietrza». Pierwsze przedstawienia «Zemsty» wzbudziły żywe zainteresowanie ze względu na sensację obsady. Ale gdy zarówno dalsze przedstawienia «Zemsty», jak i innych sztuk «wielkiego» repertuaru (przy systemie wygrywania ich od premjery do premjery i konkurencji teatrów p. Szyfmana) nie miały dostatecznej frekwencji, kierownicze sfery magistrackie zażądały «zniżenia lotu», ze względu na dobro kasy. Śród kierowników Rozmaitości nastąpiła dezorjentacja: próbowano przynęcić publiczność sztuką przerobioną z powieści A. France'a «Bogowie łakną krwi», ramotą pseudo-egzotyczną p. t. «Zbuntowana», niewinną komedyjką hiszpańską «Romantyczna panna», wreszcie martwym od urodzenia «Żywym Buddhą». Jeden tylko «Ptak» ocalił honory domu i — kasy.

Zadanie repertuarowe Rozmaitości skomplikowało się jeszcze wskutek zorganizowania w tym teatrze wieczorów popularnych we wtorki i piątki,

które miały zastąpić częściowo działalność teatru powszechnego. Pomimo, iż przeznaczono na te wieczory szereg sztuk już granych poprzednio, ale, przy częściowej zmianie personelu, żadnej nie dało się wystawić w dawnym komplecie wykonawców. Próby, niezbędne dla uzupełnienia luk, zabierały aktorom bardzo wiele czasu i odrywały ich od pracy nad nowemi sztukami. To też Rozmaitości, zanim przeniesione zostaną do «Teatru Narodowego» (taką nazwę otrzymają odbudowane Rozmaitości) liczyć muszą na pomoc finansową farsy.

Pracowała ona w teatrze Letnim z powodzeniem rozmaitem. Zrazu szło ciężko i teatr świecił pustkami. Później jednak zdobyto kilka fars bardzo zabawnych, jak «Pan Naczelnik — to ja!» i publiczność tłumnie uczęszczać zaczęła na popisy p. Fertnera.

Ciężki a niesprawiedliwy los spotkał «Redutę». Przez pierwsze dwa lata swego istnienia ten przemiły teatr awangardy był benjaminkiem Warszawy. Dał szereg świetnych widowisk, opracowanych wybornie pod względem reżyserskim, podanych z nadzwyczajnym pietyzmem. Ale przywieziona z Rosji metoda «przeżywania» i lubowania się w realistycznych szczegółikach wymagała tak długiej pracy, że premjery Reduty stawały się coraz rzadsze. Gdy Osterwa przeszedł całkowicie do Rozmaitości i kierownictwo Reduty objął p. Schiller, zespół tego teatru kameralnego, złożony przeważnie z adeptów «instytutu», zwrócił się do widowisk amatorsko-lirycznych. Śpiewano «Nowego Don Kiszota», «Pastorałki», «Wielkanoc», «Pochwałę wesołości» — śpiewano stare melodje i pieśni polskie przez cały niemal rok. Jedyną «premierą» dramatyczną Reduty było wystawienie «Domu otwartego» w nowej inscenizacji, która do pewnego stopnia pokazała bankructwo całej metody: «przeżywanie» poszczególnych momentów krotochwili, studjowanie realistyczne jej «prawdy», zamieniło je w widowisko niemal nudne. Od początku przyszłego sezonu Reduta przestanie istnieć, jako teatr aktorski, będzie tylko sceną aplikacyjną «Instytutu Reduty». Tymczasem zespół wyjechał na zakończenie sezonu w objazd 35-ciu miast kresowych i galicyjskich, gdzie również występować zamierza w śpiewach chóralnych i solowych t. j. nie da wyobrażenia o najlepszych wynikach swej pracy.

Teatr Polski, od początku swego istnienia tj. od lat jedenastu, uprawiał głównie (i z wielkiem powodzeniem) wielki repertuar. Dla finansowego poparcia tej imprezy, p. Szyfman założył teatr Mały z atrakcyjnym repertuarem bieżącym, a od kwietnia roku zeszłego zorganizował teatr «Komedja» z widowiskami lekkiej komedji i krotochwili. Pomimo takiego sukcesu, wielkie koszta i niepewność frekwencji na przedstawieniach wielkich utworów klasycznych sprawiły, iż teatr Polski ratować się musi coraz częściej przedsięwzięciami czysto dochodowemi. W ubiegłym sezonie dano wprawdzie

(obok wznowień) szereg niezwykle starannie wystawionych «wielkich» premier, jak: «Sen nocy letniej», «Cyrano de Bergerac», «Uczta szyderców» Benellego, «Lampa Aladyna» Grubińskiego i «Od poranku do północy» Kaizera; ale jednocześnie chwytano się pomocy finansowej takich sensacyj, jak «Wiera Mircewa» i «Legenda o garbusku». Wierny swej tradycji, teatr Polski bardzo silny nacisk kładzie na dekoracyjną stronę widowiska. Panuje tam wciąż tendencja dekoracyj «wspaniałych», olśniewających, stanowiących odrębny element twórczy w widowisku, najczęściej z dziełem autora nie połączony, ale *obok* indywidualności pisarza dramatycznego, ukazujący indywidualność dekoratora. System ten, wprowadzony przez Frycza i W. Drabika, przyjął się i rozrósł bujnie na warszawskim gruncie i stanowi stałe źródło rozkoszy wzrokowej widzów i przedmiot ich chwalczych dyskusyj. Zwolna zaraza «pięknych» dekoracyj ogarnęła wszystkie teatry warszawskie, z wielką krzywdą dla słowa autorskiego, któremu służyć mają.

Najruchliwszą i najżywotniejszą ze scen warszawskich był teatr Mały, poświęcony repertuarowi awangardy teatrów cudzoziemskich a w pierwszym rzędzie — teatrów paryskich. Poza polskim «Zwycięzcą», pięć sztuk wypełniło niemal cały sezon teatru Małego. Każda z nich odegrała w swoim kraju znamienną rolę, a niektóre krążyły po całej Europie, wywołując wszędzie sensację lub żywe dyskusje. Po głośnych «Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora» Pirandella, dano w Małym: «Okręt do Kanady» Vildrac'a, «Poławiacze cieniów» J. Sarmenta, genialną komedję F. Crommelyncka «Wspaniały rogacz», wreszcie — wznowienie czarującego «Świerszcza za kominem», przerobionego z powieści Dickensa. Świadomie i celowo dobierane sztuki, stanowiące najwybitniejsze objawy powojennej twórczości dramatycznej w Europie, nadają tej małej scence charakter odrębny, budzący bardzo żywe zainteresowanie.

Mniej szczęśliwie poszła sprawa z teatrem «Komedja», który walczy wciąż z brakiem dobrych lekkich komedyj i ma być od sezonu zamknięty.

Zamykając przegląd działalności scen warszawskich, wspomnieć musimy o trzech teatrach popularnych, które wegetują z trudem: teatr im. Fredry «Powszechny» i stojący na bardzo niskim poziomie teatr Praski.

Olbrzymi aparat materjalny i osobowy teatrów w Warszawie znacznie przewyższa potrzeby szczupłej ilości widzów, których zastępy nie urosły od wybuchu wojny. Jednocześnie aparat ten, wskutek przerażającego zastoju oryginalnej twórczości dramatycznej, służy przeważnie propagandzie sztuki obcej. To są najbardziej charakterystyczne znamiona kultury teatralnej w stolicy, nie mogącej ustalić normalnego swego bytu w odrodzonej Polsce.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

OD REDAKCJI.

Kronika w numerze obecnym nie nosi jeszcze charakteru przeglądu wyczerpującego, jaki jej w przyszłości nadać zamierzamy. Przyczyną tego najważniejszą jest brak miejsca. Zagadnieniom aktualnym, zasługującym na to wybitnie, poświęciliśmy obszerniejsze rzeczowe omówienia w dziale artykułów.

SALONY WARSZAWSKIE.

Do najzdrowszych objawów w rozwoju życia artystycznego Warszawy należy otwarcie salonu Garlińskiego.

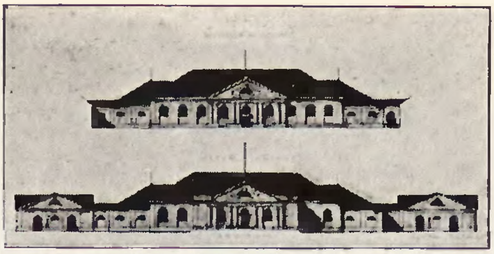
Salony dawne Richlinga, Kulikowskiego, Gutnajera obecnie zajmują się już tylko sprzedażą dzieł artystów naszych «znanych malarzy», ze sławą z przed lat 30, i młodszych, idących utartemi przez nich drogami. Salony te straciły wszelką łączność z młodem pokoleniem i nie zdradzają wcale ochoty do nawiązania z niem jakichkolwiek stosunków. Po dziś dzień panuje u nich kult pejzażu rodzimego, propagowanego przez St. Witkiewicza, malarstwa rodzajowego i techniki plamkowej, o wprowadzeniu na rynek nowych wartości, o propagowaniu ich przez te instytucje wśród publiczności nie może być mowy. Cennym objawem było sprowadzenie przez Gutnajera kolekcji dzieł Chełmońskiego — być może w tym celu, by tem dosadniej wykazać niski poziom artystyczny jego epigonów.

Garliński pierwszy uczynił krok stanowczy i odważny. W małej jego salce znalazła przytułek bezdomna sztuka Polski żyjącej: przeszło przez Salon Garlińskiego prawie wszystko, co było najcenniejsze i najbardziej interesujące w malarstwie współczesnem. Salon uzyskał w krótkim czasie pełne zaufanie artystów. Symboliczne wprost znaczenie ma fakt, że artyści Rytmu, zrywając na znak protestu obrazy swe ze ścian Zachęty, przenieśli wystawę właśnie do salonu Garlińskiego. Dowodem zaufania niech będzie i to, że w ostatnim sezonie wystawiali u niego swe prace: Borowski, Skoczylas, Niesiołowski, Zamojski, Niewska, Sliwiński, Stryjeńska, Mierzejewski, Czerny, Tom, I. Witkiewicz, R. Malczewski, obecnie na wystawie Rytmu «u Garlińskiego» figurują nazwiska: Sleńdziński, Husarski, Z. Kamiński, Kramsztyk, Zak, Schrammówna, arch. Borowski, Baudouin de Courtenay.

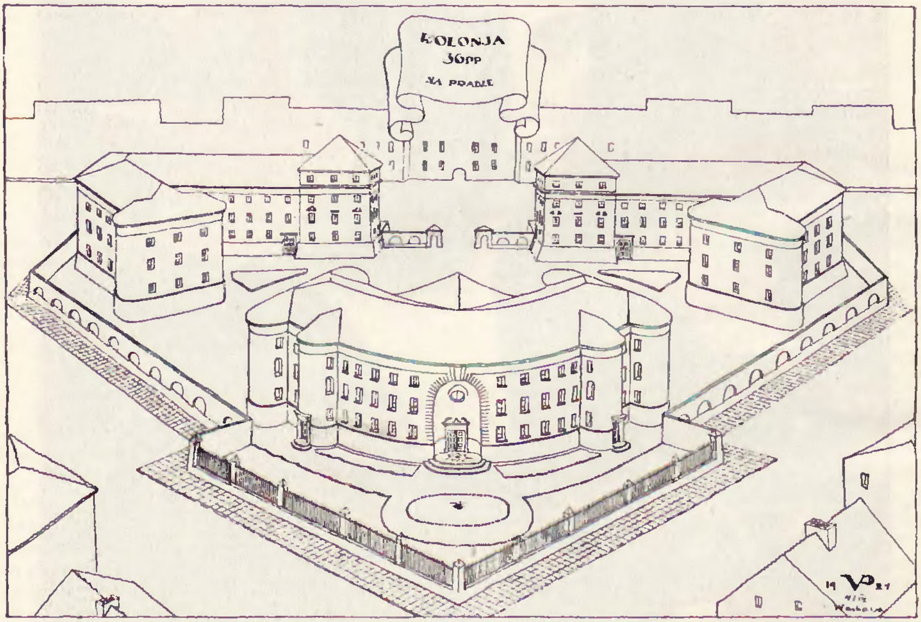
Dysponująca olbrzymim lokalem, odwiedzana z nałogu przez publiczność Zachęta kompromituje się nadal i podrywa swe znaczenie. Do tego prowadzi stosowana przez artystów, obdarzanych zaufaniem «miłośników» — maniera «ilościowego zapełniania sal wystawowych i «salonu Zachęty». «Sale muszą być zapełnione — to jest dewiza, o poziom mniejsza. Trudno o konsekwentniejsze przystosowanie się do obecnych nouveau-riche'owskich czasów. To też w salonie znajdują się niejednokrotnie obrazy, których nie umieściłaby na swej wystawie żadna szanująca się szkoła początkowa dla malarzy. Jeśli się chce być programowo konserwatywnym, to trzeba przynajmniej umieć prowadzić wyższą politykę konserwatywną. A konserwatyzm musi być przedewszystkiem polityką prestige'u. Nie wolno mu nigdy doprowadzać do tego, by ktokolwiek przejrzał, że niema właściwie czego konserwować. Musi się oprzeć na zasadzie, że jeśli już nie dopuszcza niczego nowego, to to, co daje, ma swoją wypróbowaną, starą ale



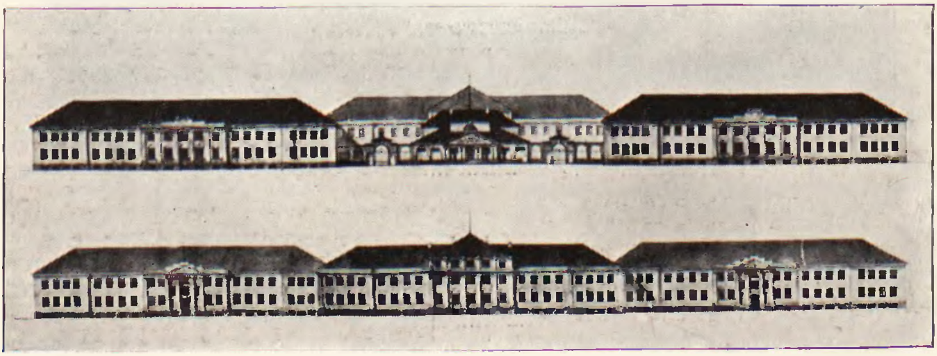
Ludomir Śleńdziński *Portret p. B. K. (olejny)*



Teodor Bursze *Projekt Maneża*



Paweł Wędziagolski *Projekt kolonji oficerskiej*



Teodor Bursze i Juljan Lisiecki *Projekt koszar*

jarą wartość. Ale co powiedzieć o konserwatyźmie, który stoi poniżej najprzeciętniejszego poziomu technicznej przyzwoitości? Zabija oczywiście sam siebie, a wkoło siebie szerzy demoralizację i zniechęcenie?»*)

Zniechęcenie to musiało wreszcie doprowadzić do wybuchu. Było nim tegoroczne Walne Zebranie w Zachęcie. Wobec tępego i złośliwego uporu «miłośników» opuścili lokal «Zachęty»: Grupa «Rytm», Związek Zawodowy Grafików, T-wo Artystyczne i in. Pozostała w «Zachęcie» niewielka grupa malarzy i rzeźbiarzy (nazwiska ich będą odtąd zawsze nosiły pewien specjalny charakter) dla których silniejszą podnietą, niż koleżeństwo, niż troska o podniesienie poziomu sztuki, — jest «pasek» na niekulturalności i niewyrobieniu krytycznem «miłośników» Zachęty.

St. W.

WALKA O PRAWA ARTYSTÓW W T-WIE ZACHĘTY SZT. P. W WARSZAWIE.

Organizacja T-wa Zachęty Szt. P. w Warszawie jest jednym z tych przeżytków z okresu niewoli, których w naszem życiu publicznem wiele jeszcze pozostało, a które tamują normalny jego rozwój.

Członkowie T-wa Zachęty dzielą się na dwie grupy: na grupę artystów i trzykroć liczniejszą grupę t. zw. «miłośników». Wszyscy ci członkowie są w decyzji o składzie władz T-wa (na walnych zgromadzeniach) równouprawnieni. Skutkiem takiego układu stosunków «miłośnicy» majoryzują stale słabszy liczbowo żywioł artystyczny i to w sprawach dla T-wa najbardziej istotnych, np. w wyborze artystów do komitetu.

Artyści zasiadający w komitecie stanowią komisję fachową T-wa, zadaniem ich jest przyjmować dzieła na wystawy, udzielać sal na wystawy zbiorowe, rozmieszczać obrazy i zakupywać dzieła do rozlosowania. Niema chyba towarzystwa, w któremby zawodowcy pozwolili na to, by komisję kwalifikującą ich uzdolnienia fachowe wybierali laicy, «miłośnicy» ich produkcji, ale tak jest w Zachęcie i dlatego w wyborze decydują najrozmaitsze względy uboczne, tylko nie artystyczne.

Kto są ci «miłośnicy», jaki jest ich stosunek do sztuki i artystów, co daje im prawo decydowania w sprawach tak doniosłych jak wybór rzeczoznawców-fachowców? Ktoś stojący zdala od stosunków panujących w Zachęcie sądzić może, że są to ludzie zasłużeni około rozwoju sztuki, ludzie tworzący galerje dzieł sztuki, aby je potem podarować narodowi, mecenasi, wysyłający młodych artystów na swój koszt zagranicę, fundujący dla chorych artystów sanatorja, lub wreszcie finansujący pisma artystyczne. Sąd taki byłby jaskrawą ułudą. «Miłośnicy» nasi, mimo że ich jest w samej Zachęcie 922, ani nikogo zagranicę nie wysłali, ani jednego, nawet najmarniejszego, pisma artystycznego nie wydali, żadnej galerji nie utworzyli—natomiast, mimo swego «miłośnictwa», z obojętnością i spokojem patrzyli na śmierć w nędzy takich artystów, jak zmarły w ub. roku Jan Rembowski i w tym roku Wł. Porankiewicz—nie troszczą się o to, że analogiczny los czeka i wielu innych, utrzymujących się z trudem przy życiu.

Więc jeśli ta wielka liczba miłośników sztuki nie robi nic dla jej rozwoju, ani nie ułatwia warunków bytu artystów, to jednak może finansowo podtrzymuje byt Zachęty? Zajrzyjmy do sprawozdania Tow. Zachęty za rok ubiegły i weźmy cyfry pod uwagę.

Na ogólną sumę przychodów 7,485,415,442 Mkp. w roku ubiegłym, wkładki członkowskie 922 miłośników przyniosły 446,409,196 Mkp.

Od tej sumy odliczyć należy 134,675,000 Mkp., za które zakupiono dzieła do rozlosowania dla «miłośników», czyli suma, którą miłośnicy wnieśli do kasy Zachęty wynosi 311,734,196 Mkp.

Co dają równocześnie artyści materjalnie Zachęcie? Przedewszystkiem bezpośrednio 840,421,879 Mkp., jako połowę 10% komisowego od sprzedaży dzieł sztuki (drugą połowę pobiera sprzedający personel).

Główny zaś dochód Zachęty z biletów wejściowych, wynoszący w ubiegłym roku 5,397,407,800 Mkp. jest przecież wyłącznie zasługą tych artystów, którzy wystawy urządzają.

Zestawienie powyższe wykazuje, że przychód jaki zyskała Zachęta od swych «miłośników» nie jest nawet połową części komisowego, przypadającego Zachęcie ze sprzedaży obrazów, jest dwudziestą częścią sum ogólnych, przysporzonych przez artystów, a dwudziestą trzecią częścią wszystkich przychodów Zachęty. Sumą wnoszoną przez «miłośników» nie możnaby nawet pokryć wydatków administracyjnych T-wa w ciągu jednego miesiąca.

«Miłośników» trzyma jednak przy Zachęcie jakiś interes. Zrozumiemy to, gdy przedstawimy sobie, jakby Zachęta wyglądała, gdyby tak «miłośników» nie było i gdyby oni zamiast bezpłatnych wejść dla siebie i swych rodzin, przez cały rok musieli opłacać normalne wstępy. Przypuśćmy, że zainteresowanie «miłośnika» sztuką sięga aż tak daleko, iż uważałby za swój obowiązek zwie-

*) St. Zahorska: Sztuki plastyczne. Przegląd Warszawski, Marzec 1924 Str. 395.

dzać każdą nową wystawę przynajmnjej raz w towarzystwie jednego członka rodziny. Zmian wystaw w roku mamy piętnaście, jeśli to pomnożymy przez podwójną liczbę miłośników (miłośnik z jednym członkiem rodziny), to otrzymalibyśmy 27,660 normalnych biletów wejściowych, w stosunku do sumy 114,922 normalnych biletów wejściowych, wykupionych w roku ubiegłym, stanowi to część czwartą płynącego z biletów wejściowych dochodu. Porównajmy cyfry raz jeszcze. Czwarta część przychodu ze sprzedaży biletów wynosi 1,349,000,000 Mkp., przychód z wkładek „miłośników wynosi 31,734,000 Mkp., czyli «miłośnictwo» pozbawiło Zachętę przynajmniej około miljarda dochodu w roku ubiegłym.

Zestawienia powyższe ilustrują dobitnie jakie wartości materjalne wnoszą w Zachętę «miłośnicy". A co wnoszą w T-wo moralnie? Na zebrania doroczne — ohydną atmosferą przedwyborczych wieców politycznych, w stosunku do artystów, których sztuka jest dla nich niezrozumiałą, cynizm, złośliwość i brutalną przemoc fizyczną swej stałej przewagi liczebnej.

Dziś jedynem marzeniem artystów jest aby „miłośnicy" afekt swój do artystów stracili, by wypuścili ich ze swojej niedźwiedziej opieki, by przestali wreszcie dusić instytucję, odgrywającą w życiu artystycznem stolicy pierwszorzędną rolę.

Władysław Skoczylas.

PLAFON W PREZYDJUM MINISTRÓW.

Architektura jest sprawdzianem wielkiego malarstwa. Sciany dopiero mogą wykazać w całej pełni słuszność i pewność założeń artystycznych tego lub innego kierunku. Wyzyskanie jednak na ten cel połaci ściennych jest w dzisiejszych warunkach rzeczą niezmiernie trudną, tembardziej przeto winno się podnieść z uznaniem każdy krok, zrobiony w tym kierunku.

Jedną z podobnych prób na wielką skalę był olbrzymi plafon w gabinecie P. Prezydenta Ministrów w gmachu Prezydjum, wykonany przez Śleńdzińskiego. Dwa fragmenty z niego podajemy w reprodukcjach.

Myśl wykonania dzieła podjął i przeprowadził Naczelnik Wydziału Finans.-Gosp. p. Szymczak za prezydentury Ministra p. Nowaka.

Plafon wyobraża z jednej strony okręt z niewiastą w bieli i czerwieni, kierowany mocną dłonią przez sternika nawy, poprzez wzburzone morze. Korab otacza wieniec postaci splecionych, symbolizujących przeciwności losu. Plafon ujęty jest w ramę kasetonów z herbami wszystkich województw Polski. Jest to po wojnie bodaj pierwszy przykład poważnego rozwiązania zadania malarstwa plafonowego.

Równą opieką otoczył p. Szymczak i przebudowę gmachu, umożliwiając przez to przeprowadzenie jej z należytą pieczołowitością, czyniąc ją jednem z najkulturalniejszych przedsięwzięć w tym kierunku. Przebudowa tego interesującego gmachu zabytkowego, bo sięgającego czasów pałacu Kazimierowskich, odbyła się pod naczelnem kierownictwem prof. M. Lalewicza oraz architektów J. Krupy, T. Burszego i J. Dąbrowskiego.

Ze względu na wysoką wartość artystyczną pomienionych robót, w najbliższym numerze poświęcimy im obszerniejszy artykuł.

St. W.

KONKURSY NA POMNIKI.

O wyglądzie i wartości rzeźbiarskiej pomnika nie można sądzić ze szkicu. Czem będzie dzieło skończone, *w skali*, wnioskować możemy tylko z ukończonych prac artysty, nie zaś z tej lub innej, przypadkowo trafnej, sylwety figurki szkicowej. Figurki mogą odpowiadać zadaniom konkursu, lecz w żadnej mierze nie świadczą o kwalifikacjach artysty do monumentalnego ich wykonania. Dopóki przeto nie wyszkolimy nowych kadr rzeźbiarzy, rozumiejących właściwe zadanie rzeźby pomnikowej, za jedyną drogę usuwającą ewentualne nieporozumienia uznaćby należało nie drogę konkursów, lecz zwracanie się bezpośrednie do artystów, którzy już złożyli dowody umiejętności kształtowania monumentalnego. Tak np. bezpośrednie zwrócenie się do Wittiga — dało oczekiwany rezultat dodatni. Jego «Pomnik Lotników» jest jedną z najszczęśliwszych bodaj prób związania rzeźby figuralnej z cokolem w jedną całość, bez naruszenia organiczności i prostoty. Nagrodzony I nagr. projekt Biernackiego na pomnik dla poległych saperów — jest już bardziej skomplikowany, tematowo niejasny. Wielkie, lapidarne formy, oblepiające cokół, mogą wypaść nudnie w pomniku skończonym, obciążają go przytem przyziemnie, czyniąc podobnym w pewnym stopniu do fontanny. Myśl o prostej wymowie form, jaką widzimy u Wittiga, nie była tu kierowniczą ideą. — Projekty Lubelskiego odznaczają się geometryzacją — zbliżają się najbardziej do architektury. Im też najmniej grozi utrata walorów monumentalności po wykonaniu ich w skali właściwej. Upodobanie do wyłą-



Jan Biernacki — *Projekt pomnika dla saperów*



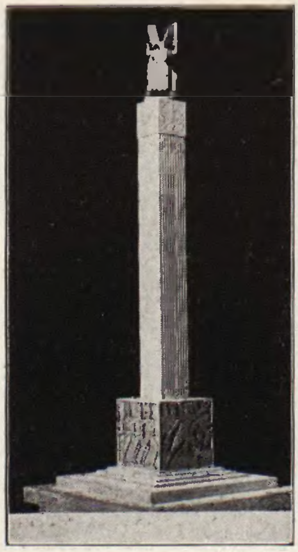
Wacław Wąsowicz — *Portret (olejny)*



C. Sokół — *Wizja architektoniczna*



Tymon Niesiołowski — *Kompozycja (olejny)*



Aleks. Żurakowski Proj. Pomnika „Nocy Listopadowej"



Marjan Lubelski Pomnik dla Saperów (projekt)



Marjan Lubelski Pomnik dla d-a Zamenhofa



Edward Wittig Pomnik dla Lotników (projekt)



Szczepkowski Pomnik Wolności I nagroda

cznego operowania skośnemi formami ściętych piramid — czynią je natomiast nieco monotonnemi.

Plon najobfitszy przyniósł konkurs na pomniki, mające uświetnić pamięć bohaterów walki o niepodległość Polski. Konkurs w całej rozciągłości wykazał niewyrobienie w tym kierunku naszych art.-rzeźbiarzy. Prace nadesłane (niezwykle obficie) były przeważnie rozwiązaniami szablonowo - prowincjonalnemi, o tych lub innych pomysłach i alegorjach, w bryle jednak, w masie rozwiązane po dyletancku. Z tej powodzi należy wyróżnić przedewszystkiem projekt Szczepkowskiego, nagrodzony I nagrodą. Pomyślany szeroko i prosto, jako zespół dwóch brył zasadniczych — podstawy z postacią, w schemacie wydłużonego sześcianu — tworzy całość zamkniętą. Czy rzeźba wyrażona w szkicu zapomocą wcinań głębokich i ostrych nie straci swych efektów po wykończeniu i ustawieniu jej w świetle rozproszonem, to jeszcze pytanie. Odpowiedź na nie może dać tylko wykończona praca artysty. Wspomnieć też należy o pomyśle Ostrowskiego, wyzyskującego w projekcie wrota kamienne na zboczu cytadeli przed miejscem tracenia rycerzy naszej niepodległości. Być może, że był to w założeniu najbardziej racjonalny pomysł z całej wystawy. Nagrodę drugą otrzymał Żurakowski, dając, jako pomnik, symbol Nocy Listopadowej Wyspiańskiego. Nike na wysokim słupie prostokątnym, ujętym w stylu „moderne". Jedyny to pomysł doby ostatniej, rozwiązujący zadanie pomnika w postaci wysokiego słupa z rzeźbą wieńczącą, pomysł tak rzadko u nas opracowywany. Kolumna Zygmunta, zdawałoby się, mogła natchnąć w tym kierunku inwencję naszych rzeźbiarzy.

Reasumując powyższe wywody zaznaczamy raz jeszcze, że nie konkursy, tylko wytężona praca artystów nad wykończoną, monumentalną rzeźbą wogóle może nam dać gwarancję lepszych czasów dla naszych pomników. Dotychczas wciąż jeszcze wisi nad nami, jak miecz Damoklesa, secesyjny wiecheć secesyjnych wierzb, pochylonych nad secesyjnemi żabkami, rechocącemi secesyjny nokturn secesyjnemu Chopinowi.

S. W.

KRONIKA ARCHITEKTONICZNA.

Żółwim krokiem posuwa się odbudowa kraju a nastręcza mimo to coraz to nowe powody do utyskiwań, do spóźnionego stwierdzania błędów, które często nie mogą już być naprawione. Jeszcze kilka lat temu — przy braku zamówień — architekci dużo i z przejęciem debatowali wspólnie nad planem uregulowanej rozbudowy Wielkiej Warszawy. Plan ten utworzono. Teraz zaś, z chwilą względnego ożywienia ruchu budowlanego, większość architektów nie zwraca nań żadnej uwagi, przeciwnie, każdy na własną rękę deformuje i kaleczy uprzednio z miłością wypracowane plany, byle tylko nie stracić nastręczającego się obstalunku. Tak np. przeprowadzenie kapitalnego (bo obliczonego nie na 2 lub 3 lata) remontu b. koszar przy ul. Nowowiejskiej zignorowało zupełnie uchwały uprzednie, dotyczące prawidłowego rozplanowania terenów b. koszar Litewskich w celu uformowania Placu Wolności od Alei Ujazdowskich, oraz przebicia arterji od tego miejsca, aż pod pola wyścigowe. — Założenie nowych, specjalnych urządzeń leczniczych (zakładów ginekologicznych) przy Szpitalu Ujazdowskim, odsuwa również na dalszą metę przeniesienie tego szpitala poza miasto, odkłada zarazem na daleką przyszłość wykorzystanie tego wyjątkowego terenu, w centrum miasta położonego, na rozbudowę muzeum i Sejmu. — Sprolongowanie przez Radę Ministrów dzierżawnego układu dotyczącego pola wyścigowego oraz budowanie na przylegającem polu lotniczem budynków murowanych — również odsuwa prawidłową regulację tych wolnych terenów, nie mówię już o uniemożliwieniu komunikacji prostej z centrum miasta przyszłego Quartier Latine, które miało powstać nieco dalej, w kierunku Rakowca. — Prócz tych faktów dużej miary wspomnijmy także o drobniejszych. Magistrat m. Warszawy wydaje np. szereg pozwoleń na budowę domów, mających już z góry ulec zniesieniu wobec uchwalonego planu regulacyjnego ulic (np. zabudowa ul. Rymarskiej). — Warszawie zaczyna grozić niebezpieczeństwo «przypadku ul. Marszałkowskiej», które nastąpić musi, gdy i nadal podobna bezplanowość i ignorowanie planu regulacji przyświecać będą pracy architektów.

Obawa podobna dotyczy i zależnej od rządu rozbudowy kresów, w pierwszej linji budynków wojskowych. Gmachy, mające na kresach wyobrażać siłę i kulturę Państwa w symbolu jego mocy — w wojsku, — muszą być opracowywane specjalnie pieczołowicie i poddane jasnym, bezwzględnym wytycznym. Budynki koszar, gimnazjów, skarbu z czasów Ks. Warszawskiego lub z wieku 18 i 17-o do dziś dnia są w oddalonych miejscach kresów jedynemi budowlami monumentalnemi, jak przystało na gmachy, reprezentujące moc i powagę Rzplitej. Mimo braku organizacji i ścisłego dozoru artystycznego w tej dziedzinie — podnieść należy z uznaniem zaangażowanie przez M. S. Wojsk. do tej pracy architektów wybitnych, dających gwarancję artystyczną. Jest to sprawa

poważna i lekceważyć jej nie można. —Wspomnieć też trzeba o kilku dodatnich przykładach rozbudowy naszych kresów. Na czoło wysuwa się remont kapitalny zamku w Mirze, zainicjowany przez właściciela ks. Swiatopełk-Mirskiego. Projekt przebudowy zamku wykonany przez arch. T. Burszego, a zaakceptowany z uznaniem przez Wydział Konserski T. O. n. Z. P. — ma być stopniowo wykonany. Poważny stosunek do architektury cechuje też i budowę willi pod Wilnem przez arch. P. Wędziagolskiego. Jest ona przykładem wysokiej kultury architektonicznej przez zachowanie czystej i szlachetnej formy, przekazanej nam przez Palladia. Oby pietyzm i troskę o godność architektury naszego kraju przejęli po nich i inni budowniczy.

L. D.

KILIM.

W przeciwstawieniu do tkanin wschodnich, gdzie zdecydowane kolory równoważono jednym, przedzielającym je, podstawowym tonem, w którym łamały się rozbieżności barw innych i w ten sposób osiągały zharmonizowanie, tkanina polska, w pierwszym rzędzie nasz kilim, wprowadza kolorystyczność polegającą na kontraście, na zestawieniu barw a nie na ich wzajemnym niwelowaniu. Rzecz prosta, że w tak pojętej tkaninie wszystkie jej wady i zalety w dwójnasób silnie występują. I ta zasada naszego kilimu daje mu doniosłą wartość. Tkanina bowiem przedewszystkiem wnosi w nasz dom barwę, a z nią i radość.

Następstwem tej zasady jest odrębny sposób konstruowania ornamentu. Zdecydowana zamaszystość szerokiej plamy występuje tu w miejsce azjatyckiej drobiazgowości nikłych ozdób lub zalewania całej powierzchni małemi kostkami, mnożącemi się w nieskończoność. Powikłanie i zawęźlenie azjatyckiego ornamentu odpada, występuje natomiast zdecydowane równouprawnienie położonych obok siebie, zwartych motywów.

I jeszcze rzecz jedna. Kilim jest wytworem poziomego krosna, którego ruch jest mechaniczny, a którego płocha obejmuje całą szerokość. Dobra tkanina musi wyraźnie mówić o sposobie, w jaki zastała wytkaną. A zatem jest rzeczą niekulturalną mozolne i z konieczności niepoprawne wyrabianie plagjatów, któreby przypominały gobelin lub dywan. Każda technika ma swój urok, a rozmaitość technik zapewnia nam najskuteczniej posiadanie rozmaitych wyrobów, z których każdy wnosi w nasz dom coraz to inny efekt, inaczej uderza w naszą wyobraźnię i w sposób sobie właściwy nas wzbogaca.

Gdy ze stanowiska tych kilku zasadniczych wymagań rozpatrzymy naszą produkcję w kraju, musimy niestety dojść do stwierdzenia, że wiele, bardzo wiele robi się rzeczy złych, wadliwych, sprzecznych z pojęciem wogóle tkaniny, a nie tylko kilimu. Naiwne, naturalistyczne kwiaty olbrzymich rozmiarów, lub też żywcem w tkaninę wtłoczone papierowe wycinanki, stanowią wciąż jeszcze niestety znaczną część wytwarzanego towaru. Ale z masy tej wyłaniają się skuteczne usiłowania. Na plan pierwszy wysunęły się wytwórnie zakopiańskie i warszawski „Kilim Polski", przyczem pierwsze odznaczają się walorami kolorystycznemi, drugi zaś wartościami kompozycyjnemi. Pomyślnie również zapowiada się „Kilim Beskidzki" w Gorzeniu oraz warsztat poznański. Pracownie krakowskie i w Glinianach utkęły niestety w drodze.

Łatwo byłoby zganić czy skrytykować niezmierzoną ilość wadliwych wytwórni kilmowych. Nie ta droga jednak prowadzi do sanacji. Uznać bowiem należy, że najuczciwsze nasze wysiłki wytwórców uzależnione są od zbytu, — że tylko zapotrzebowanie naprawdę wartościowego wytworu wywoła nareszcie w zacofanych wytwórcach szlachetny wysiłek.

Adam Dobrodzicki.

KRONIKA KONSERWATORSKA.

Kataklizm wojenny i długoletni brak racjonalnej konserwacji dotkliwie odbił się na naszym stanie posiadania. Tembardziej więc podwoić musimy czujność. W „Kronice Konserwatorskiej" stale omawiać będziemy aktualne zagadnienia i sprawy, związane z konserwacją i opieką nad zabytkami sztuki.

Wilanów. Przy pałacu wilanowskim, nadwątlonym mocno w ostatnich kilkunastu latach, a zwłaszcza w okresie wojennym przez ząb czasu, co wywołało zrozumiałe zaniepokojenie zarówno kół fachowych, jak i opinji publicznej — prowadzone są od lat trzech roboty konserwatorskie pod kierunkiem profesora J. Wojciechowskiego i arch. T. Sawickiego. Restaurację rozpoczęto od najbardziej zagrożonego skrzydła prawego. Prócz nieodzownego remontu dachów nad całym pałacem, z których Niemcy w czasie okupacji zdarli blachę miedzianą, dokonano całkowitej zmiany pokrycia dachowego nad skrzydłem prawem, od strony dziedzińca. Dach ten zniekształcony w swoim czasie przez nadanie mu zbyt płaskiego spadku i oparcie o gzyms balustrady, otrzymał właściwe pierwotne nachylenie i kryje się obecnie, tak jak na innych skrzydłach pałacu, za balustradą. Zasadnicza ta zmiana

wpłynie niewątpliwie w sposób dodatni zarówno na wygląd estetyczny, jak i na racjonalną konserwację płaskorzeźb pod gzymsem, ulegających stale zawilgoceniu. Wraz z remontem dachów uregulowano ważną sprawę odpływu wody przez urządzenie w gzymsie głównym tak zwanych „gargulców". Przegniłe części stropu nad apartamentem mieszkalnym pierwszego piętra w prawem skrzydle zostały wznowione i odciążone przez wprowadzenie wiązarów wiszących. Niefortunnie zastosowane w czasie jednego z remontów w wieku XIX, gipsowe ażury w balustradach postanowiono zastąpić kamiennemi tralkami według wzoru, jaki się dochował; to w roku ubiegłym częściowo już uskuteczniono. Najbardziej zagrożonemi okazały się płaskorzeźby, biusty i panoplja, stanowiące integralną całość z architekturą pałacu. Wykonane przeważnie w technice narzutowej i wystawione bezpośrednio na działania atmosferyczne i zacieki, ulegały, zwłaszcza w ostatnich czasach, szybko posuwającej się ruinie. Roboty rzeźbiarskie i sztukatorskie, mające na celu ich restaurację, względnie uratowanie przynajmniej walorów dekoracyjnych, prowadził art. rzeźb. J. Biernacki przy pomocy kilku młodych rzeźbiarzy. Dotychczas odrestaurowane zostały płaskorzeźby i biusty w skrzydle prawem — i przylegającej doń części korpusu środkowego. Prof. Biernacki szczęśliwie wywiązał się z trudnego problemu, jaki miał przed sobą. W najbliższej przyszłości omówimy na tem miejscu dokładniej rzeźby wilanowskie, technikę i metodę ich restauracji, która zarówno pod względem technicznym jak i stylistycznym, wypadła nader udatnie.

Nad całokształtem robót, dokonywanych w Wilanowie, czuwa specjalna komisja, powołana ze względu na wyjątkowe artystyczne i historyczne znaczenie pałacu przez wojewodę warszawskiego. W skład jej, obok konserwatorów państwowych i pełnomocnika właściciela, wchodzi delegat Tow. nad Zab. P. prof. O. Sosnowski. Pożądane byłoby tylko, żeby tak konieczne, a podjęte zbyt późno prace konserwatorskie w Wilanowie posuwały się w szybszem, niż dotychczas, tempie.

Brochów. Dzięki pracy dr. T. Szydłowskiego pod tyt. „Ruiny Polski" mamy prawie wyczerpująco zobrazowane ciężkie a niepowetowane straty, jakie wyrządziła wojna europejska, obracając w gruzy i zgliszcza szereg cennych budowli zabytkowych w Małopolsce i na terenie b. okupacji austrjackiej. Polska północna i kresy nie doczekały się i nie doczekają się już pewnie analogicznej monografji. A i tu burza wojenna uczyniła poważne szczerby, bodaj nawet jeszcze dotkliwsze; dość wymienić kościół pokamedulski w Wigrach pow. suwalskiego, malowniczo sytuowany nad samem jeziorem Wigerskiem, kościół i klasztor pobernardyński w obróconym w zgliszcze Przasnyszu, a zwłaszcza, najcenniejszy z nich i najpiękniejszy w swej surowej prostocie, kościół w Brochowie nad Bzurą w pow. Sochaczewskim. Zestawione obok reprodukcje, przedstawiające Brochów przed i po zbombardowaniu, mówią same za siebie. Jedyny ten, konsekwentnie w systemie architektury warownej aż do szczegółów przeprowadzony kościół-castellum, któremu prof. Szyszko Bohusz poświęcił specjalne studjum, dochował się do ostatnich czasów w postaci niemal nietkniętej przez późniejsze przeróbki. Dziś są to smutne i potężne ruiny. Trzy wieże - baszty utracone zostały do wysokości pierwszego piętra, wyburzony szczyt zachodni i ściana południowa odsłoniły wnętrze. Dobrze jednak się stało, że postanowiono kościół ten, imponujący i przepiękny w swej sylwecie, odbudować a nie pozostawić i konserwować w ruinie, co początkowo było brane poważnie pod uwagę; projekt odbudowy, wykonany przez konserwatora zabytków J. Wojciechowskiego, wspólnie z arch. T. Sawickim, rozwiązuje sprawę pomyślnie i z umiarem. Zachowując te same wysokości i proporcje, autorzy nie dążą do identycznego powtórzenia wyglądu pierwotnego, choć dochowały się z przed wojny dokładne zdjęcia pomiarowe i fotografje. Wychodząc z tej samej prostoty form, szczęśliwie i taktownie wprowadzili pewne drobne innowacje, akcentując w ten sposób różnicę między autentyczną częścią murów a nową nadbudową. W roku bież. parafja, dzięki pomocy ze strony departamentu sztuki i pożyczce z Banku Odbudowy, przystępuje do restauracji, która potrwa lat kilka.

Z. Rokowski.

KRONIKA MUZYCZNA.

W drugiej połowie sezonu koncertowego r. 1923/24 konstatujemy dość znaczne — jak na Warszawę — ożywienie ruchu muzycznego w stolicy. Wynika to zarówno z wznowionych, po blisko półrocznej przerwie, stałych koncertów w Filharmonji, recitali i wieczorów muzycznych w Sali Konserwatorjum, jak i z chwilowego pobytu w Warszawie licznych gości z zagranicy (Battistini, Smirnow, Hoehn, Orłow, Marteau, Berdiajew, Kussewicki i inni).

Oryginalną twórczość muzyczną, tak anemiczną u nas — powiększyły między innemi, dwa utwory, wysuwające się na plan pierwszy obecnych zainteresowań muzycznych

Warszawy: opera «Noc letnia» Emila Młynarskiego i III symfonja Karola Szymanowskiego.

Trzyaktowa opera Młynarskiego (premjera dn. 24 marca r. b.) osnuta jest na tle niezbyt pomysłowego i oryginalnego libretta H. Frieda w tłumaczeniu T. Godeckiego. Wątła akcja — jak głosi afisz, dzieje się we Francji w XVII wieku — zawiązuje się na podłożu sielankowego romansu księcia (Gruszczyński) i Rózi-ogrodniczki (Mokrzycka). Pomysł nienowy, Rózia tem się różni od swojej dalekiej poprzedniczki Zerbiny z «La serva padrona» Pergolese'go (XVIII w.), że ostatecznie, nie zostaje księżną, a wychodzi za Jana, ogrodnika (Freszel).

Krótki i energiczny wstęp orkiestry w F dur, pod umiejętną dyrekcją A. Dołżyckiego rozpoczyna operę, zakończoną tym samym tematem. Partje liryczne (koniec I aktu, początek II i III-ego), duety, djalogi i chóry urozmaicają tę, barwnie instrumentowaną operę. Tańce pasterzy, ludu podczas uroczystości weselnych, intermezzo baletowe przed tronem w akcie III-cim dodają jej taniego trochę efektu, utrzymując całość, pozbawioną silniejszego wyrazu dramatycznego, w guście tradycyj włoskich.

Trzecia symfonja Szymanowskiego «Pieśń o nocy», owacyjnie przyjęta w Filharmonji dn. 11 kwietnia r. b. jest pod względem formy raczej poematem symfonicznym, niż symfonją w klasycznem znaczeniu tego słowa. Zarówno tytuł nasuwający określoną treść poetycką, brak tradycyjnej cztero czy trzyczęściowej formy, jak i zawartość muzyczna świadczą o nawskroś nowoczesnem pochodzeniu tego utworu. Stylem muzyki i zabarwieniem orjentalnem symfonja przypomina znaną w Warszawie operę Szymanowskiego p. t. «Hagit». Bethowenowski pomysł wprowadzeniu partji wokalnej (solo tenorowe) przy końcu symfonji stanowi poetycko-muzyczne, pełne mistycznej głębi motto utworu.

Szczegółowa estetyczno muzyczna ocena dzieł tego typu, co III symfonja Szymanowskiego, należy do przyszłości.

H. D.

W sobotę dn. 10 maja r. b. w Sali obrad Zarządu Polskiej Macierzy Szkolnej odbyło się zebranie w sprawie realizacji znanego czytelnikom „Południa" projektu Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej.

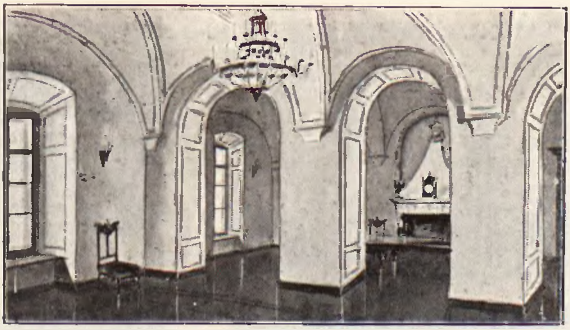
Po szczegółowem wyjaśnieniu sprawy przez autora projektu p. E. Wrockiego i krótkiej dyskusji, zebrani w liczbie kilkunastu osób, przyjęli jednogłośnie następujący wniosek: upoważnia się komisję tymczasową, złożoną z pięciu osób, prezydujących na zebraniu, do przygotowania ogólnego zebrania wraz z przedstawicielami poszczególnych instytucyj muzycznych, celem wyłonienia Komitetu Organizacyjnego Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej. *D.*

WYSTAWY OBRAZÓW W KRAKOWIE.

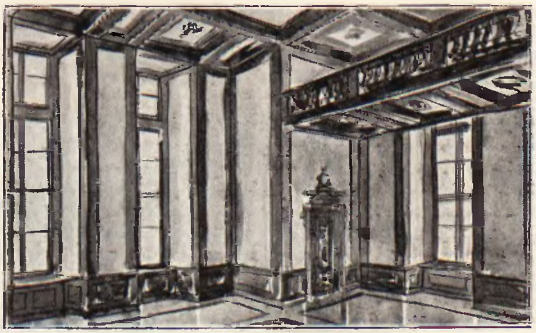
W niedzielę dn. 25.V otwarty został w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych Salon Wiosenny. Zapełniają go po większej części obrazy członków «Sztuki», których część była na wystawie «Sztuki» w Warszawie. Patrząc na tę wystawę oczyma Warszawiaka, przywykłego do wystaw Zachęty, niepodobna nie przyznać, że poziom salonu Krakowskiego jest niewątpliwie wyższy od przeciętnych pokazów Zachęty. Dobra tradycja, której podstawą jest pewien poziom techniczny i uczciwość artystyczna, nie przestała jeszcze w Krakowie obowiązywać, przynajmniej jeśli chodzi o filary szkoły krakowskiej. Młodsza generacja, a przynajmniej jej część w Salonie reprezentowana, nasuwa jednak poważne troski, nie mając technicznej sprawności swych mistrzów, pozostając niekiedy nawet w tyle poza przeciętnym poziomem, nie wykazuje przytem żadnej tendencji szukania nowych dróg, żadnych prób ku samodzielności lub choćby przewartościowania. W miłym półśnie maluje dziś tak jak przed laty dwudziestu i szuka rozwiązania tych samych zagadnień, co wówczas. Nic nowego — żadnego świeżego tchnienia.

Prócz obrazów, któreśmy już widzieli w Warszawie, Weiss wystawił jeszcze jeden akt kobiecy, mający te same zalety i wady, co inne jego obrazy, ta sama doskonałość pędzla, jeśli chodzi o wydobycie bogatej gamy subtelnych i ciepłych tonów barwnych, to samo miękkie przemodelowanie ciała i oddanie miękkości materjału — i ta sama bierność wobec zagadnienia formy. Po tylu i tak świetnych próbach, po osiągnięciu takiej technicznej sprawności, nie widać u niego dążenia do syntezy, do stworzenia systemu formalnego. — U Weissa przedmiot stwarza surogat formy. Forma nie opanowuje przedmiotu. Kompozycja obrazu rozumiana jest przedewszystkiem jako zagadnienie barwy, a że barwa ma u niego przedewszystkiem za zadanie oddanie materjalnej jakości przedmiotu, więc i całe zagadnienie kompozycji musi być w kompromisie ze ścisłością przedmiotową.

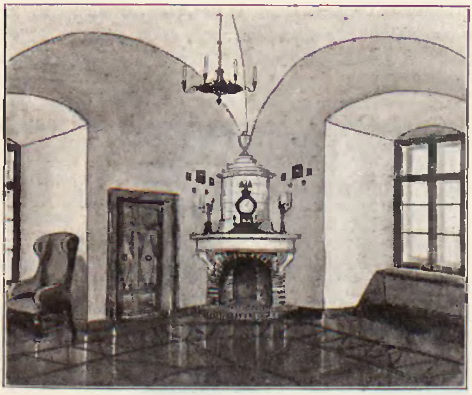
Mehoffer wystawił również kilka obrazów, między innemi dwa kartony do witraży. Szczegółowa analiza tych kompozycyj — niemożliwa na tem miejscu — byłaby bardzo pouczająca, gdyby chodziło o wykazanie, co to jest nieporozumienie w sprawie dekoracji. Cała kompozycja oparta — dla osiągnięcia dekoracyjności — na układzie symetrycznym, a jednak mimo prawidłowość układu wrażenie dekoracyjności nie zostało osiągnięte. Zawiła i niejasna linja konturowa figur i grup, pod-



Sala jadalna



Bibljoteka

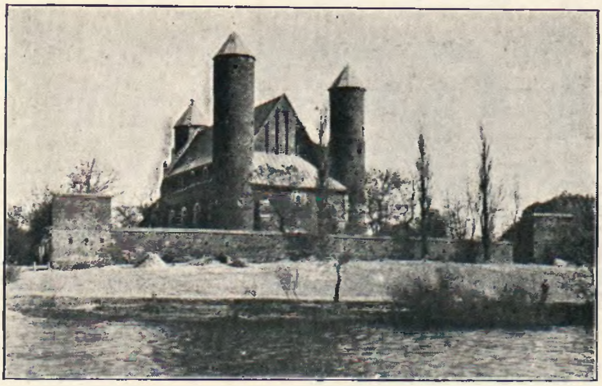


Gabinet (w wieży)



Westibul

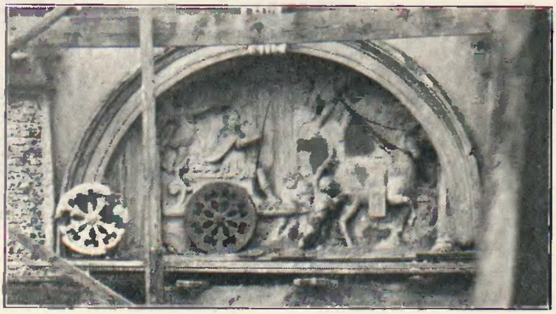
Teodor Bursze. Projekt odbudowy zamku Ks. Św. Mirskiego w Mirze.



Kościół w Brochowie przed wojną



Kość. w Brochowie po wojnie (str. wschodnia)



„Triumf Sobieskiego". Pałac w Wilanowie (korpus główny)



„Patientia" w niszy skrzydła prawego. Pałac w Wilanowie.



Biust przy rezalicie środkowym praw. skrz. Pałac w Wilanowie.

dająca się przypadkowościom naturalistycznie ujętego przedmiotu, daje wrażenie wiernego oddania przedmiotu, a nie dekoracyjnej prawidłowości.

O innych członkach «Sztuki», jak Pieńkowski, Sichulski, Jarocki niema nic nowego do zaznaczenia. Ani trochę inni i ani trochę lepsi, jak byli dotąd. Z artystów stojących poza «Sztuką» Waśkowski wykazuje w swym portrecie p. Dante-Baranowskiego pewne dążenia do uproszczenia formy i jakgdyby zaczątki poszukiwań w tym kierunku, przy ciemnym i dość słabym kolorycie. Przerażające pod względem kompozycji i formy są pomysły p, Jabłońskiego («Obrońcy Lwowa») i p. Gepperta (smutne zastosowanie wesołych łowickich pasów w kompozycjach «Pobudka» i «Zwycięstwo»).

Z rzeźb jest jedna ciekawa głowa kobieca (autor nie podany w katalogu) o spokojnej sylwecie, jednolita w ujęciu. Raszke dał rzeźbę, fragment grupy ołtarzowej dla Zawiercia, który jest wymownym dowodem tego, do jakiej degeneracji w rzeźbie może doprowadzić powierzchowne parafrazowanie późnego gotyku, poparte jego gruntownem niezrozumieniem i wyłącznie powierzchownem zadowalnianiem się efektami malarskiemi. Reszta artystów wystawiających z poza «Sztuki» przedstawia dość smutny obraz bezwładu i raczej upadku, aniżeli rozwoju.

Prócz Salonu jest w Krakowie obecnie jedna jeszcze tylko wystawa w prywatnym Salonie przy ul. Florjańskiej. Jest to zbiorowa wystawa dzieł T. Axentowicza. Uwiodła go jedwabna suknia kobieca. Początkowo są to uczciwe portrety w stylu Kaulbacha, w których miękki, doskonale oddany błysk jedwabiu, odgrywa dość znaczną rolę. Potem zaczynają się pastele, coraz więcej pasteli i coraz więcej sukien. Atłasowe, rożowe, kremowe. Kilka śmiałych pociągnięć kredką, a już jedwab błyszczy, jak prawdziwy i upaja nietylko widza, ale i malarza, który zapomina o tem, że jest jeszcze i kobieta — jest jeszcze i obraz.

W tej bezdusznej, jedwabnej elegancji zatraca się wkońcu wszystko i nie pozostaje już nic więcej, prócz tego czarującego jedwabiu no i pięknych, złotych ram, które w każdym razie wyglądać muszą dość efektownie na tle matowych tapet salonów. W rezultacie przegląd majowy Krakowa — prócz sędziwych a wiecznie żywych piękności miasta, nie dał żadnych wrażeń ożywczych, płynących z życia współczesnego.

St. Z.

RUCH ARTYSTYCZNO-NAUKOWY W KRAKOWIE.

Świadectwem żywotności Krakowa i chęci utrzymania dawnych tradycyj jest praca artystyczno-naukowa ostatnich kilku lat. Z natury rzeczy ruch w zakresie badań nad sztuką nie może być znany szerszemu ogółowi — choćby ze względu na trudności wydawnicze. Sądzimy, że będzie rzeczą pożądaną podanie kilku wiadomości o tem, co się na tem polu dzieje. Naprzód jednak parę słów o działalności instytucyj, mających za zadanie ochronę, restaurację lub inwentaryzowanie zabytków. I tu bowiem, mimo braku funduszów i innych przeszkód, dość dużo się robi. Zbyteczne byłoby chyba przypominać restaurację Wawelu przez prof. Szyszko-Bohusza, w trudniejszem jeszcze może położeniu pod względem organizacyjnym i finansowym znajduje się, szczególniej od ostatnich pięciu miesięcy, Urząd Konserwatorski (przy Województwie). Podczas ostatnio przeprowadzanych redukcyj Urząd Konserwatorski w Kielcach, zresztą dotąd wprost znakomicie funkcjonujący, został skasowany, a obszar jego (województwo kieleckie) przydzielony do Urzędu Krakowskiego, przyczem skład personalny tego ostatniego pozostał niezmieniony. Jasne więc jest, że nie może on na tak wielkim obszarze rozwijać owocniejszej działalności, nie posiadając odpowiednich kredytów państwowych, mimo to, mimo brak pieniędzy np. na konieczne odnowienie barokowych posągów apostołów przed kościołem św. Piotra w Krakowie, urząd ten zdołał uratować szereg zabytków od zagłady, lub przynajmniej chwilowo opóźnić ich zniszczenie, a prócz tego wykonuje katalog wszystkich zabytków na obszarze województwa. — Druga instytucja o szerszym, choć zbliżonym charakterze, to Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa. Z ostatnich prac jego zanotować należy wydanie trzeciego tomu «Domów krakowskich» p. Chmiela (dyrektora Archiwum Miejskiego) i przygotowanie do druku nowego tomu «Rocznika krakowskiego», poświęconego zakonowi dominikańskiemu z okazji jego jubileuszu. Mówiąc o nowych wydawnictwach wspomnieć trzeba o inicjatywie dr. Kopery (dyrektora Muzeum Narodowego) wydawania ilustrowanych katalogów celniejszych zabytków muzeów polskich. Jak wiadomo, Muzeum Narodowe w Krakowie wydało już dwa zeszyty, zawierające nader pożyteczny wybór najlepszych dzieł sztuki, w niem się znajdujących. — Z wewnętrznych prac organizacyjnych, podnieść musimy fakt ciągłego porządkowania i inwentaryzowania wspaniałej kolekcji zbioru graficznego Bibljoteki Jagiellońskiej. Podobnież, choć z konieczności na

mniejszą skalę, pracuje Uniwersyteckie Muzeum Sztuki i Archeologji, tak pomocne przy ćwiczeniach z zakresu historji sztuki.

W ostatnich miesiącach ważnym faktem było założenie Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, mającego grupować najwybitniejsze jednostki ze sfer artystycznych, naukowych i konserwatorskich. Prezesem tej instytucji, pomyślanej na większą skalę, został wybrany Edward hr. Raczyński, a osoba sekretarza generalnego Szyszko-Bohusza daje rękojmię, że wydawnicze zamierzenia Instytutu nie pozostaną w krainie projektów i marzeń. Naprzód ma się ukazać praca prof. J. Mehoffera.

Przejdźmy do twórczości naukowej na polu historji sztuki. Na pierwszem miejscu postawić tu należy działalność Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności. W jesieni ubiegłego roku ukazał się ostatni zeszyt «Prac» Komisji a w zimie indeks do II-go tomu. Szereg zupełnie gotowych prac członków Komisji czeka na możność druku. Z jak różnych dziedzin były przedstawione prace w Komisji w r. 1923 i 1924 zobaczymy z poniższego przeglądu (podajemy tylko większe rozprawy). A więc profesor Uniw. Jagiell. Jerzy hr. Mycielski przedłożył pracę o «Kościele polskim św. Stanisława w Rzymie», prof. U. J. Juljan Pagaczewski o «Gobelinach Stefana Korycińskiego» i o «Posągu srebrnym św. Stanisława w kościele paulinów na Skałce». Praca ta nawiązuje do całej twórczości Stanisława Stwosza i zakrojona jest na większą skalę. Docent U. J. Dr. Szydłowski i architekt Stryjeński przedłożyli pracę o dworach, budowanych przez Kubickiego w pierwszem dziesięcioleciu XIX wieku. Ks. Dr. Kruszyński zreferował swe badania nad pasami polskiemi, zrobionemi we Francji i w Niemczech, Dr. Furmankiewiczówna nad podziemiami kościoła benedyktynów w Mogilnie i w Wielkopolsce i nad rzeźbami romańskiemi z Goźlic, Dr. Ameisenowa dalsze swe badania nad malarstwem średniowiecznem, Dr. Bochnak pracę swą nad makatami marszałka de Créqui (w posiadaniu hr. Pusłowskiego), Dr. T. Dobrowolski nad kościołem romańskim w Wysocicach. P. K. Skórewicz z Warszawy przedstawił pracę o dziejach zamku Warszawskiego, ilustrowaną zdjęciami architektonicznemi i fotograficznemi. Prócz tego również w Akademji przedłożył prof. P. Bieńkowski niektóre wyniki swych długoletnich badań nad typami barbarzyńców w sztuce starożytnej, jako ułamki dalszego tomu swego Corpus barbarorum gentium. Swiadczy to o tem, że historja sztuki w Polsce interesuje się nietylko sztuką polską. Gdy mowa o pracach z historji sztuki, nie należy zapominać również i o opracowaniu przez prof. Szyszko-Bohusza, odkopanych przez niego fragmentów murów katedry Bolesława Chrobrego na Wawelu (ogłoszone w XIX Roczniku krakowskim). Nie wyczerpuje to jednak ruchu na tem polu w Krakowie, wspomnieć należy także o pracach młodszych historyków sztuki. Dzięki Muzeum Techniczno-Przemysłowemu mogły się ukazać w druku dwie rozprawy, powstałe w Zakładzie Historji Sztuki Uniw. Jagiell.: Dr. Bochnaka: Makaty marszałka de Créqui, Dr. Dobrzyckiego: Porcelana śląska i Dr. Dobrowolskiego dwie drobne prace. Wogóle Zakład Historji Sztuki stara się rozwinąć szerszą działalność, skrępowaną głównie niemożnością kompletowania czasopism i zakupna książek, wskutek niewystarczającej dotacji. Skala zainteresowań adeptów historji sztuki jest dość szeroka, bo od starożytności grecko-rzymskiej począwszy, aż do XIX wieku. Do tego ostatniego odnosi się kilka ostatnich, wykonanych już rozpraw doktorskich, a więc monografje: p. Gutkowskiej o Głowackim, p. Jarosławieckiej o architekturze pseudoklasycznej w Krakowie i p. Sawickiej o Kielesińskim. W robocie są już ponadto inne. Na drukowanie ich nie zezwalają jedynie warunki zewnętrzne. Żałować należy, że podobnie, jak brak pieniędzy na «Kronikę Uniwersytecką», tak nie znajdą się fundusze na wydawanie Prac Zakładu Historji Sztuki Uniw. Jagiell. — Należy podkreślić, że Wydział Nauki Ministerstwa W. R. i O. P. idzie szczególniej w jednym kierunku na rękę pracownikom naukowym, tak starszym, jak młodszym, mianowicie przez udzielanie subwencyj na wyjazdy zagranicę, coprawda niestety tylko w dwu wypadkach. — Z krótkiego tego przeglądu widzieć można, że jednak mimo powojenne warunki, historja sztuki w Krakowie pracuje i tworzy. O stosunkach zaś z zagranicą świadczyć mogą fakty takie, jak wysłanie przez Ministerstwo W. R. i O. P., dzięki uprzejmości Rządu Francuskiego, do École Française w Atenach, ucznia profesora Bieńkowskiego, p. Gostkowskiego, lub nawiązanie kontaktu z Akademją członka jej, profesora uniwersytetu wiedeńskiego, Strzygowskiego w sprawie prac jego zakładu nad architekturą drewnianą w Polsce (w Małopolsce), w związku z opracowaniem architektury drewnianej w całej Europie środkowej, północnej i wschodniej. — Można więc mieć nadzieję, że pewien rozmach, jaki się tu daje zauważyć, utrzyma się i w latach następnych.

St. J. Gąsiorowski.

DRZEWORYTNICY.

Szanowny Panie Redaktorze.

Poniższych kilka uwag proszę przyjąć jako uzupełnienie artykułu o drzeworytnikach, który był drukowany w poprzednim zeszycie «Południa». Brak zbiorów graficznych w Warszawie spowodował to mimowolne pominięcie dwóch wybitnych malarzy, pracujących w Poznaniu.

Nieuniknione konsekwencje linji i plamy, bezwzględność decyzji w rozłożeniu światła i cienia, stanowcze wykreślenie charakteru i wyrazu, oto są zagadnienia, które najbardziej pociągają niezwykły talent Leona Dołżyckiego, jednego z najwybitniej pracujących u nas drzeworytników. Jego ciągły wysiłek w poszukiwaniu formy, która byłaby wyzwolona od zmienności, od chwiejności, poprowadził go do najwyższych uproszczeń. Jeśli się weźmie pod uwagę, że malarz ten odznacza się wybitnym, wybujałym temperamentem, to praca jego, starająca się temu temperamentowi wyznaczyć ustalone granice, staje się tembardziej nieoczekiwana i w bujności swej niesamowita. To też twórczość graficzna Dołżyckiego wśród grafików polskich zajmuje wyodrębnione stanowisko, narzuca się swą siłą przeciwstawiania się różnym płynnym walorom w sztuce, i przez te swoje skłonności do formy abstrakcyjnej zmuszona jest wywalczać sobie dopiero zrozumienie i uznanie. Przestrzeń w grafice tego bujnego malarza została jakby zdławiona, w płaszczyźnie jego drzeworytu ukazuje się indywidualność wyjątkowo skupiona.

Towarzyszem pracy na tej drodze jest Szmaj Józef, któremu przypadło w grafice naszej miejsce najskrajniejszej posuniętej formy abstrakcyjnej. Fantazja, zagłębiająca się w wartości syntez, ogarniających olbrzymie zawłoty zjawisk, gwałtowne skróty, w jakich się ten artysta wyzwala, zupełne nieliczenie się z nawykami przy wyrębywaniu formy, rzucone na teren jego rzeczywiście śmiałej i bogatej pomysłowości, czynią z niego zjawisko, z którem może trudno się pogodzić, ale uszanować i zainteresować się niem musi.

Adam Dobrodzicki.

Z POEZJI.

Stefan Napierski. Poemat. Nakładem autora. Warszawa 1924. Okładkę projektował Ludwik Gardowski.

«Poemat» jest debjutem wydawniczym autora, znanego już ze Skamandra od r. 1921. Wśród Skamandrytów, których poezja tętni młodością, energią i życiem — wyróżnia się Napierski nastrojem melancholji i pesymizmu, bijących z kart jego książki. Zamyślenie nad bezcelową włóczęgą życiową i jej beznadzieją, uświadomienie bezpowrotu młodości, smutek starości i tęsknota do śmierci, jako radosnej przemiany bytu — zwracają myśl do Boga, przerywa ją, jak zgrzyt, zwątpienie w Jego istność. Intelektualista, uśmiechający się blado nad każdą rzeczą, nastrojowiec, prześladowany przez strach, bijący z realizmu życiowego na każdym kroku — splot niezrozumiały dla przeciętności, wykwit wyrafinowania kultury współczesnej.

Subjektywizm Napierskiego daje rzeczy najlepsze — objektywizacje mniej udatne, z małemi wyjątkami są schematycznem ujęciem zjawisk.

Całość podana w wyrobionej, wykwintnej formie, noszącej na sobie cechy solidnego opracowywania utworów. Asocjacje oryginalne i dalekie, często niesamowite, rytmika przystosowana ściśle do treści wiersza — podkreśla i wzmacnia, neutralizuje i osłabia — dając jako ostateczny rezultat wrażenie starannego zharmonizowania. Rym giętki, oryginalny, pełen szczęśliwie dobranych asonanc. Forma «Poematu» wykazuje maestrję poetycką Napierskiego.

Tem dziwniejsze, że wobec tych walorów, książka wyszła we własnym nakładzie autora.

S.

L. Podhorski-Okołów. Białoruś. Poezje. Wilno. Nakładem i drukiem Ludwika Chomińskiego.

Poezje zawarte w «Białorusi» ukazywały się w ciągu roku w «Skamandrze» i «Tyg. Ilustr.» Po «Drodze do Emaus», po całorocznem milczeniu — przerywanem od czasu do czasu wierszem albo rozprawą z zakresu poetyki — nie wahajmy się zanotować tych 15 wierszy, jako poważne zdarzenie, wyrosłe w cieniu jednego silnego przeżycia tęsknoty za krajem.

Słowom prostym, ale wydobytym z dna poetyckiego wysiłku, jasnym i wyraźnym linjom kompozycji, prawie uduchowieniu środków poetyckich, które go tak pewnie wiodą do mistrzostwa — zawdzięcza Okołów to, że wciąż powracające intonacje żalu i tęsknoty, rozpamiętywania, nadzieje i modlitwy wygnańca staną się źródłem wzruszenia artystycznego dla każdego czytelnika.

W krótkiej wzmiance należy podkreślić rzecz najważniejszą: dźwiękową stronę tych wierszy. Zgodnie ze swojemi poglądami teoretycznemi («O rymowaniu». «Jak powstaje utwór poetycki»), Okołów unika rymów gramatycznych, których łatwość pociąga za sobą

ubóstwo myśli i obniża napięcie uczuciowe. Dokładna analiza wewnętrznej instrumentacji wiersza wykazałaby z pewnością znamienny zwrot w twórczości Okołowa—przewagę obrazów dźwiękowych nad formami stylistycznemi.

W—r.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADESŁANE.

Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Redakcja: Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller. Nr. 1. 2. 3-4. Warszawa 1924. Czasopismo grupuje najbardziej modernistyczne odłamy sztuki współczesnej: kubizm, konstruktywizm, suprematyzm i t. d.

Grombecki Henryk: Co jest przyczyną nienormalnych stosunków w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. (b. m. i cz. Warszawa 1924).

Kaczorowski Stanisław Piotr. Bibliografia dantesca in Polonia. Dante w Polsce. Bibliografja przekładów dzieł jego, tudzież prac jemu poświęconych a w Polsce lub przez Polaków wykonanych ze wstępem, przypisami i wzorami przekładów. Opracował...... W Krakowie. Nakł. Pol. Ak. Um. 1921.

Keller Gottfryd. Trzej sprawiedliwi grzebieniarze. Tłom. A. Tom i Frycz. Warszawa 1924.

Książki Ignisa. I. Mickiewicz Adam. Poezyj tom pierwszy, 1822. II. Norwid Cyprjan Kamil. Autoportret. III. Villiers de L'Isle Adam. Akedysseril. IV. Stevenson Robert Ludwik. Klub samobójców. V. Dygasiński Adolf. Łabędzia woda. VI. Żywot Łazika z Tormesu. (La vida de Lazarillo de Tormes). VII. Keller Gottfryd. Romeo i Julja na wsi. VIII. Baudelaire Karol. Moje serce obnażone (Dzienniki poufne). IX. Jacobsen Jens Peter. Mogens. X. Iwaszkiewicz Jarosław. Ucieczka do Bagdadu. XI. Witkiewicz Stanisław. Myśli. XII. Ch. L. Philippe: Dobra Magdusia i biedna Marynia. XIV. Jerzy Meredith: Historja Generała Opple i lady Camper.

Wydawnictwo odznaczające się wśród dzisiejszej powodzi tłumaczeń niespotykaną starannością tak pod względem redakcyjnym, jak i typograficznym. Podkreślić należy nadzwyczajny pietyzm i uczciwość tłumaczy w stosunku do oryginałów.

Przegląd Warszawski. Miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce i nauce. Wychodzi pod redakcją *Mieczysława Tretera.* Warszawa 1924. Rok 4. Zeszyty 28, 29, 30. Z pomiędzy prac w zeszytach tych pomieszczonych zwracają specjalnie naszą uwagę w n-rze 28: *Ostap Ortwin:* O liryce i wartościach lirycznych, *Andrzej Tretiak.* Charakterystyka literatury angielskiej; *St. Zahorska,* Filozofja ekspresjonizmu, *Jerzy Warchałowski:* Wycinanki; w n-rze 30: *Alfred Lanterbach:* O społecznej funkcji sztuk plastycznych.

Stolica. Czasopismo ilustrowane poświęcone sztuce, nauce i sprawom społecznym. R I. Zesz. 1. Warszawa 1924.

Wiadomości literackie. Tygodnik. Rok I. Nr. 1 — 20. Warszawa 1924. — W formie gazety wydawany przegląd, omawiający aktualne zjawiska w zakresie literatury w Polsce i zagranicą. Zaletą wydawnictwa, szybkie i wyczerpujące informacje, kolportowane zwyczajnie dotychczas przez czasopisma, rzadko się zjawiające.

Wichert Kajruksztisowa Julja. Błędne Ogniki. Poezje. Wilno 1924.

Wrocki Edward: Zechciejmy chcieć. Sprawa projektu „Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej". — Uzasadnienia i teren pracy tej instytucji. — Realny plan organizacji. Warszawa 1924.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Nowy Świat 7, tel. 152—87. Konto czekowe P. K. O. Nr. 8918. Godz. biurowe od 11-ej do 12-ej.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych.

WARUNKI PRENUMERATY NA ROK 1924

Cena zeszytu w prenumeracie	6 zł.	70 gr.
„ „ z przes. poczt.	7 „	20 „
„ 4 zeszytów w prenumeracie	25 „	— „
„ 4 zeszytów z przes. poczt.	27 „	— „

Opłacający należytość z góry za jeden lub cztery numery nie ponoszą kosztów przesyłki. Oddzielne zeszyty w sprzedaży księgarskiej 8 zł. 30 gr.

Wydawca: *Stanisław Woźnicki.*

POŁUDNIE

(LE MIDI).

Paraissant tous les trois mois consacré aux arts plastiques et à la critique.

Sommaire de la I-re livraison

ILLUSTRATIONS.

Directeur — *Stanislas Woźnicki.* Secrétaire — *Jules Saloni.*
Direction: Varsovie, Nowy-Swiat 7.